

Karlova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Komparatistika

Anna Fremrová

**Motivy, obrazy a (auto)stylizace
českého dekadentního symbolismu**

Motifs, Images and (self)-Stylizations
of Czech Decadent Symbolism

Vedoucí práce: PaedDr. Luboš Merhaut, CSc.

Praha 2020

Za trpělivé vedení práce a přínosné rady, za inspiraci ke zvolenému tématu i dlouholetou motivaci věnovat se dekadentnímu symbolismu děkuji PaedDr. Luboši Merhautovi, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Práce se zaměřuje na vyhraněnou formu českého symbolismu přelomu 19. a 20. století, tj. na symbolismus dekadentní. Snaží se podat komplexní přehled motivů a obrazů, na kterých čeští dekadenti zakládali svou poetiku, a zároveň sleduje zásadní postupy a způsoby, jež k tomu používali – jedná se zejména o interstatualitu, s níž souvisí dekadentní snaha o zachycení jedinečnosti okamžiku, a o synestézii. Práce se věnuje také vyhraněnému individualismu dekadentů, který jednak ovlivňuje používané motivy a jednak obecněji zastřešuje celý rozebíraný směr z hlediska autostylizace dekadentních autorů, kteří se často ztotožňují se svými díly a stávají se (i v reálném životě) svými vlastními básnickými subjekty. Vzhledem k úzkému vztahu dekadentní literatury s vizuální stránkou přihlíží práce také k motivům užívaným v soudobé výtvarné tvorbě a věnuje se v tomto kontextu vztahu slova a obrazu.

Klíčová slova

dekadence, symbolismus, česká literatura, dekadentní motivy a témata, obraz, (auto)stylizace, symbol, interstatualita

Abstract

This thesis is focused on the decadent form of Czech symbolist literature at the turn of the 19th century and the beginning of the 20th century. The main task is to present a complex catalogue of motifs and images used by Czech decadents in their works and also to analyse the main methods and strategies they used – in particular interstatuality, also connected with the decadent effort to capture the uniqueness of each passing moment, and synaesthesia. The thesis also focuses on the radical individualism of decadent authors and its connection with both the motifs used and the symbolist style in itself – in the form of self-stylization of the decadent authors who tend to identify with their own works and become (even in real life) their own literal subjects. Because of the prominent visual aspect of decadent literature, the thesis also takes into consideration contemporary art works and the relations between words and images.

Key words

decadence, symbolism, Czech literature, decadent motifs and topics, image, (self)-stylization, symbol, interstatuality

Obsah

Úvodem.....	8
Dekadentní symbolismus	11
Zastřešující pojmy pro studium dekadentních motivů.....	14
Na hraně reality – interstatalita jako určující prvek českého dekadentního symbolismu .	14
Důraz na vizualitu.....	23
Umělecká (auto)stylizace dekadentního básníka	28
Autoportréty	30
Oči vidoucího	31
Motivy dekadentního symbolismu.....	33
Hraniční stavy těla a mysli	34
Smutek, zoufalství, deprese.....	34
Pomatení mysli – šílenství, halucinace, horečka	34
Nemoci.....	35
Bolest, agonie.....	36
Omámení – opilost, otrava.....	36
Imaginativní světy Neznáma.....	37
Sen, alternativní skutečnost	38
Dálky	39
Neznámo	39
Moře a vzdálené břehy, ostrovy	40
Aqua nigra – vody, jezera, vlny	41
Pláně a pustá krajina	42
Duše jako prostor	43
Krajina v duši.....	43
Uvězněná duše – komnaty, hrobky a sklepení	43
Chrám a kostely	44
Vyhaslé ohně – monochromatický svět a interstatus dne	44
Denní doba, stmívání a šedé podzimy	45
Šero a stín	46
Krajina v šedé barvě	47
Mlha, opar	47
Měsíční svit	48
Tlumené osvětlení lamp a luceren	49
Hniloba, rozklad, zhnusení	49

Smrt	50
Umírání jako přechodný stav	51
Mrtvo	52
Hřbitovy, rakve, hroby a hrobky	52
Ztělesnění smrti.....	53
Vražda, sebevražda	54
Květy zla.....	55
Neplodnost a neúrodnost přírody	56
Mrtvé a hnijící květiny.....	56
Omamnost, jed	57
Nejčastější druhy květin	57
Bytosti na hraně.....	59
Fantomové a půlnoční krajina duše.....	59
Nadpřirozené bytosti.....	60
Osamocení – mnich, kněz, poutník, básník.....	61
Žena a sexualita	63
Dítě a žena jako obraz nevinnosti	64
Žena jako zosobnění mužské sexuality	64
Tělesnost.....	65
Rozkoš, soulož, orgie	66
Homosexualita a androgynní muži	67
Spiritualita	68
Mučedník – Kristus, utrpení, ukřižování.....	69
Křesťanství.....	70
Satanismus	71
Meditace a mystika.....	71
Synesthesie a extrémní apel na smysly	72
Práce s barvami, kontrasty a vizualita	74
Krev a oheň.....	75
Materiály, vůně a pachy	76
Zvuky a hudební sugesce.....	77
Závěrem	80
Ediční poznámka	81
Seznam použité literatury	82
Prameny.....	82
Sekundární literatura	84

Obrazové přílohy	86
------------------------	----

Úvodem

*K nám mluvila touha a vášeň, hrůza a síla a hřích
i zastřené tajemství zkamenělé přírody jedinou řečí.¹*

V období konce 19. století vznikala široká základna autorů, jejichž dílo je možné zahrnout pod pojem dekadentní symbolismus. Na rozsáhlém korpusu textů, které v této době vznikaly, je možné pozorovat shodu v motivech a tématech, které se dekadenci stávají určujícími pro vznik dalších děl i pro její zpětné studium. Cílem této práce je poukázat na sepětí těchto motivů nejen pod hlavičkou jednoho směru či konkrétní skupiny autorů, ale v rámci několika obecnějších hledisek, která uvádějí různorodý soubor témat a motivů do vzájemných souvislostí a ukazují, kde leží jejich hlavní těžiště.

Takovým hlediskem je v první řadě interstatualita jako práce s hranicí (například snu a reality), s rozmlžováním skutečnosti a přechodem do duševní krajiny básnického subjektu, stejně jako s rozmazáváním pevné hranice mezi autorem a lyrickým subjektem. S tím souvisí také pro dekadentní symbolismus výrazné hledisko autostylizace umělce (ať už básníka, či například autora děl výtvarných).

S oběma předchozími je pak pevně spojeno také hledisko důrazu na vizualitu i na smysly obecně. V rámci konstrukce imaginované krajiny evokují dekadentní autoři konkrétní obrazy, obrazení pozornost od plynoucího času k prostoru, v němž mohou budovat alternativní svět individuálního prožitku. Právě prostor se ukazuje být pro dekadentní poetiku (a její interpretaci) určujícím – ať už v kontrastu skutečného světa oproti vytvořenému světu imaginace, nebo v rámci interstatusu těchto světů, v němž nuceně dekadentní básník setrvává.

Na základě naznačených hledisek předkládá následující práce ucelený katalog motivů, který by měl sloužit zejména k jejich systematickému zpřehlednění v rámci českého dekadentního symbolismu. Podobně jako například Urbanova publikace k výstavě *V barvách chorobných* mapuje dekadentní tvorbu ve výtvarném umění – právě

¹ BŘEZINA, Otokar: Přátelství duší. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 11).

z Urbanova souboru také tato práce částečně čerpá, a to zejména kvůli silnému provázání dekadentních děl vizuálních a literárních z období fin de siècle.

Překládaný katalog se zaměřuje zejména na tvorbu devadesátých let 19. století, kdy vznikají první dekadentní sbírky² a formuje se základní soubor motivů a témat, jež dekadentní autoři dále zpracovávají – v tomto ohledu je možno sledovat tendenci vědomého „vytváření motivické totality, která je uzavřena, přesto však dochází k neobvyklým mezaliancím“.³

Co se týče materiálu, vychází práce zejména z primární literatury právě období devadesátých let a přelomu 19. a 20. století. I v takto časově ohraničené době je soubor materiálů ke studiu značně široký. Rozsáhlou tvorbu konce století se práce snaží reflektovat, přesto nebylo v rámci rozsahu možné, aby pokryla celkovou dekadentní tvorbu tohoto období. Zaměřuje se tedy primárně na autory okruhu Moderní revue, jakožto zároveň nejvýraznější osobnosti české dekadence, ale i autory sdružené například v Almanachu secese, který odráží motivickou spjatost jednotlivých děl i širší spektrum autorů píšících v devadesátých letech dekadentní texty. Nejvýrazněji jsou tak v práci zahrnuty texty Jiřího Karáska ze Lvovic, Karla Hlaváčka a Otokara Březiny, společně s texty z *Prostibola duše* Arnošta Procházky, které přes svůj malý rozsah nastiňuje značné množství témat a motivů propojených s ostatními dekadentními tvůrci, a také s dobovou tvorbou Antonína Sovy a Stanislava Kostky Neumanna. Práce se zaměřuje zároveň na texty dalších autorů, které i přes svou rozmanitost dotvrzují motivickou sevřenost dekadentního symbolismu a které jsou zároveň neopomenutelnou součástí širšího studia dekadentních témat a motivů – mezi tyto autory patří Karel Babánek, Vladimír Houdek, Jan Opolský, Jan z Wojkowicz, Emanuel Lešehrad, Karel Nejš či Arthur Breisky, okrajověji⁴ pak také Sigismund Bouška, Fr. J. Zeman, František Merta, Julius Alois Koráb.

Vzhledem k tomu, že v dnešní době již zdaleka není pojem dekadence redukován na zjednodušující definice ve prospěch konkrétní ideologie (například individuální umění

² Tato charakteristika vychází s Medova (2001, s. 43) členění na predekadenci období 1888–1892 a následné období dekadentní.

³ Urban, 2002, s. 19. Přestože zde autor směřuje svou charakteristiku motivické sevřenosti k dílu Karla Hlaváčka, pojmenovává v širším významu i motivy ostatních autorů dekadentního symbolismu.

⁴ U těchto autorů čerpá práce například z almanachů, nikoliv z jejich celistvých sbírek či textů.

odmítající sociální funkci jako odstrašující příklad nefunkční umělecké realizace odporující marxistické ideologii),⁵ ani na estetickou vyhrocenou zajímavost, k níž mohou někdy sklouzávat přehledové knihy o poezii;⁶ a vzhledem k tomu, že není v dnešní době potřeba ani řešit otázku validity a kvality tvorby dekadentního symbolismu, otevírá se (mnohem širší) otázka po jeho platnosti a přínosu pro současné čtenáře a literární vědu.⁷ Přes nespornou provázanost dekadentního symbolismu s ovzduším končícího století a vymezováním se vůči předchozím literárním i myšlenkovým proudům (v čele s realismem a naturalismem) není dekadentní poetika pouze jednorázovým gestem extrémního estetismu ani protispolečenské revolty. Právě skrze interpretační hledisko interstatuality v rámci prostoru duše v kontrastu s realitou, v rámci setrvávání na hranici mezi dvěma póly a nemožnosti jejich dosažení – i v rámci důrazu na vizualitu a propojování slova s obrazem (ať už explicitně sbližováním uměleckých oborů tohoto období, nebo implicitně vizuální expresivností dekadentních textů) se otevírá pohled na poetiku nedeterminovanou pouze dobou vzniku, ale platnou i mimo ni.

⁵ Pospíšil, 1981.

⁶ Příkladem může být Svozilova charakteristika dekadence jako stylu, který „nevytvořil radikálně novou a jednotnou poetiku“ a svou individuální „zvláštnost“ [...] vyčerpá několika málo gesty a postoji“ – Svozil, 1979, s. 76–79.

⁷ Stále je nicméně namístě uvažovat, nakolik je dekadence redukována, zejména v populárně-naučném diskurzu, na její určité znaky – nakolik je stále platné, co píše Gilman (1979, s. 7): „Decadence was once a word that lived in the depths, under the pressure of extreme consciousness. Now it exists in the thin air of the pretence of extremity, a device for imitation of spiritual or moral concern, or for mocking them.“

Dekadentní symbolismus

Na konci 19. století, ve světě stále více zaměřeném na objektivizaci literárního pohledu na skutečnost (realismus, naturalismus, pozitivismus), vzniká hnutí symbolistické – prosazující ve jménu individualismu a estetické funkce odklon k duševnímu prožitku. Zatímco v symbolismu jde především o hledání skutečností skrytých pod povrchem jevů, jeho vyhraněná dekadentní forma hlásá úplný odvrát od reality ve prospěch skutečnosti imaginovaně snové, přistupuje k iracionalismu – k vědomému odmítnutí rozumu.⁸ „V tomto hnutí lze vidět především výraz odporu vůči sebevědomému optimismu měšťáckého světa, jak jej ideově ztělesňovaly různé variace pozitivismu a scientismu, hlásající neotřesitelné reality.“⁹ Dekadenti v hluboké skepsi rozkrývají úpadek většinové společnosti i materiálního světa a unikají do duševní krajiny, do alternativního prostoru vytvořeného autonomním, svobodným subjektem – důraz je zde položen především na „individuální duchovní vyhraněnost a vnitřní zření“.¹⁰

*Strachem umrtvuji tělo a probouzím svou duši.*¹¹

Z uvěznění mezi dvěma světy, mezi realitou a snem, mezi tělem a duší vychází dekadentní poetika hluboké beznaděje a rezignace. Marnost existence se stává určující nejen pro rozpad časovosti a ponoření básní do melancholického spleenu (střídaného pouze krátkými horečnatými výboji), ale také pro motivickou sevřenost tvorby fin de siècle od makrotoposu umírání až po konkrétní motivy nekonečných krajin či artificializované, neplodné přírody.

Dekadentním autorům konce století se přesto podařilo vytvořit soubor témat a motivů pevně spojených nejen v rámci jednotlivých děl, ale i napříč tvorbou konce století. Ustanovují tak zároveň tento soubor jako „signifikantní znak dekadence, spjaté pak přirozeně především se symbolismem“.¹² Zatímco symbolismus zaštiťuje tvorbu jako

⁸ Horák, 1989, s. 18.

⁹ Med, 2001, s. 48. s. 48.

¹⁰ Merhaut, 1999, s. 212.

¹¹ HLAVÁČEK, Karel, převzato, z: Urban, 2002, s. 141.

¹² Merhaut, 2006, s. 44. – Merhaut zde upozorňuje na širší pojetí dekadence ve smyslu nastupujícího hnutí modernismu, jehož hlavním východiskem byl v polovině devadesátých let „estetický idealismus v obecném smyslu, důraz na svébytnost umění, na specifičnost jeho vztahu ke skutečnosti a ke společnosti; důraz na vnitřní duchovní svět jedince-tvůrce,

směr umělecký, vyhraněný symbolismus dekadentní se stává myšlenkovým a životním postojem, určujícím nejen utváření uměleckých děl, ale také textů odborných či esejistických, filozofická východiska autorů i jejich přístup k okolní společnosti a světu. Pro Arnošta Procházku, jednoho ze základních představitelů a budovatelů dekadentní myšlenkové základny i zakladatele *Moderní revue*, byl pojem dekadence „často identický s pojmem individualismus, aristokratismus a anarchismus, přičemž jej vždy chápal jako jedinou možnou světonázorovou základnu pro tvůrce pohrdajícího soudobou realitou“.¹³ Individuální prožitek se stává základem i východiskem svébytného uměleckého díla a zároveň určujícím aspektem života jeho autora.

Intelektuální základnou české dekadentní scény se v tomto směru stává *Moderní revue*, kolem níž se soustřeďuje okruh autorů společně konstruuujících myšlenkové i umělecké směřování dekadentního symbolismu, ať už formou odborných textů, překlady prací zahraničních autorů (z nichž názorově vychází i s nimiž spolupracují¹⁴) nebo vytvářením svébytné umělecké kritiky.¹⁵

Vypjatý individualismus, estetizace vztahu ke skutečnosti, snaha o vytvoření originálního, nového umění¹⁶ nezávislého na společnosti a absolutizace subjektivního prožitku jako výchozího zdroje pro umělecké tvoření¹⁷ sdružuje autory, „umělce uzavřené do výlučnosti své samoty“¹⁸ jako byli Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček Stanislav Kostka Neumann či Otokar Březina. V okruhu *Moderní revue*, ale také například *Almanachu secese* (původně zamýšleném jako syntetizující sborník autorů devadesátých let, ale nakonec dotvrzujícím silnou diferenciaci uměleckého pole konce století a zároveň tematickou a motivickou sevřenost autorů symbolistních a

relativizující mimoestetické požadavky politické, národnostní, morální a jiné; nesmlouvavost a polemičnost kritického myšlení; absolutizující pojetí osobitého uměleckého i životního stylu jako integrujícího významotvorného fenoménu“.

¹³ Med, 2001, s. 58–59.

¹⁴ Například překlady Nietzscheho, Wilda či Péladana, ale také kupříkladu textů Stanisława Przybyszewského, s nímž byli čeští dekadentní v úzkém kontaktu (*Moderní revue* 1894–1925, 1995).

¹⁵ Požadavky na kritiku shrnuje například KARÁSEK ZE LVOVIC: *O kritice jako žánru uměleckém* [1894/5] (*Moderní revue* 1894–1925, 1995, s. 290–291).

¹⁶ „žijeme v hanebné době...Čekáme však nový styl života, sbratřeného s uměním.“ – NEUMANN, Stanislav Kostka, převzato z Pospíšil, 1981, s. 88.

¹⁷ Med, 2001, s. 59.

¹⁸ Med, 2001, s. 59.

dekadentních) pak také autory další, například Antonína Sovu, Jana Opolského, Karla Babánka, Vladimíra Houdka, Karla Kamínka či Jana z Wojkowicz.

Vzhledem k silnému důrazu na individualitu a prožitek subjektu „dekadenci jako takovou vždy určuje konkrétní dílo“.¹⁹ Stejně tak můžeme ale pozorovat dekadenci jako jakýsi průsečík těchto konkrétních děl, a to zejména jako tematickou a motivickou totalitu, která se odráží v různých modifikacích a intencích na celé tvorbě fin de siècle a je dána především některými obecnými tendencemi, tuto totalitu utvářejícími.

¹⁹ Urban, 2002, s. 14.

Zastřešující pojmy pro studium dekadentních motivů

Na hraně reality – interstatualita jako určující prvek českého dekadentního symbolismu

Pro české dekadenty se ukazuje být zcela klíčovým pohyb na hranici. V rámci odklonu od realistického nahlížení světa se obrací do světa vnitřního, který otevírá prostor vlastní imaginaci a snu – tímto odklonem navíc vzniká dichotomie světů, mezi nimiž básníci oscilují. Pojem hranice, a především prodlévání na této hranici, se ukazuje být zcela inheretním pro celou českou dekadentní tvorbu. Již letmý pohled na tituly z konce století jasně předznamenává posun skutečnosti do nejasného prostoru *Tajemných dalek*, času *Pozdě k ránu*. Hledí na svět *Zazděnými okny*, a tak nezbyvá než ponořit se do vlastního, individuálního nitra a v něm hledat opravdovou, resp. alternativní realitu, vyvěrající z vnitřního duchovního a estetického (estetizovaného) světa tvůrce. „Abychom se odtrhli od hmotného, přivodili halucinace a mohli položit sen skutečnosti na místo skutečnosti samé.“²⁰

Podstatě dekadentního vnímání hranice se věnuje ve své stati *K morfologii české dekadence*²¹ R. B. Pynsent. Předkládá zde především pojem *interstatuality* jako určité setrvávání na hraně, ve stavu přechodnosti. Pynsent chápe tuto přechodnost jako důsledek sociálně-politické situace konce 19. století, ovzduší společenské nejistoty, vyvěrající z obav z nastávající války, které se pak promítá také do krize duševnosti. Spisovatelé konce století kolem sebe, podle Pynsenta, pozorují úpadek, „hnilobu říše“ a reagují na ni také odpovídající tvorbou. Právě v tomto ohledu je Pynsentova definice interstatuality problematická a pro interpretaci nefunkční. Jak upozorňuje Josef Vojvodík, nejsou dekadentní literatura ani interstatualita specifikem české literatury a nevychází z geopolitické situace habsburské monarchie.²²

Vedle této přechodnosti dobové vnímá Pynsent interstatualitu ještě v kontextu literárněhistorickém, a právě tento kontext je také hlavním východiskem pro tuto práci: interstatualita jako nástroj a prostředek k identifikaci dekadence, a to jak ve

²⁰ HUYSMANS, převzato z: Procházka, 1894, s. 115–116.

²¹ Pynsent, 1988, s. 168–181.

²² Vojvodík, 2004, s. 36–37.

smyslu sebeidentifikace autorské,²³ tak ve smyslu sekundárního analyzování dekadentní poezie na základě jejích motivů, s interstatusem pevně propojených.

Problematickosti ukotvení dekadentní reality v konkrétním bodě si všímá také Luboš Merhaut na základě Procházkovy programového textu *Glosa k dekadenci*.²⁴ Právě zde se totiž projevuje interstatualita ve své nutně vyhocené podobě – dekadenti si uvědomují svoji bezvýchodnou pozici na hraně mezi nihilismem a ideálem lepšího, dokonalejšího bytí. „Dekadence v plném svém významu značí nejvyšší možný výstup, závratný vrchol, z něhož nelze postoupiti a kde nelze setrvati, a proto také střemhlavý pád do bezedné prohlubně. Vrchol a propast v jednom.“²⁵

Toto rozpolcení reality, v níž jsou zároveň realizovány oba její vzdálené póly, umožňuje básníkům pohybovat se na hranici realit, v „šedé“, rozmazané zóně mlhy, podvečerního šera, v duchovním rozpoložení mezi skutečností a snem či halucinací. Dovoluje jim ale zároveň v rámci této neurčité zóny vyzdvihovat extrémy, kontrastní „vrcholy“ a „propasti“ reality, mezi nimiž (a v nichž obou) bezvýchodně uvízli.

Z pozice neurčitého meziprostoru se dekadentního uvažování upíná k estetismu jakožto základnímu přístupu ke skutečnosti. Zejména Arnošt Procházka pracuje se symbolistním pojetím umění jakožto autonomního světa jedinečné tvůrčí síly a vyhraňuje tento postoj do pozice antiteze skutečnosti.²⁶ Kult krásy a individuálního vnímání nahrazuje morální, konvenční pohled na realitu a stává se na rozdíl od něho pravdivou výpovědí o světě. Pravdivost uměleckého činu je založena na estetickém ideálu, ale právě tento ideál je zároveň dotvrzením interstatusu dekadentního umělce, „tento ideál, toť zrovna ono veliké, světlé, nedostižné, jež uchopiti nemožno – poněvadž by přestalo právě již býti ideálem“.²⁷

Právě nedosažitelnost, marnost vlastního (nejen) uměleckého snažení, se odráží v ladění literární tvorby z konce století, která se nese ve znamení duševního zmaru, deziluze a rozervanosti uměleckého subjektu. Autoři se touží vytrhnout z tísnivé reality, ale uvědomují si zároveň, že takové odloučení je ve své absolutní formě naprosto

²³ Pynsent zde vychází z Verlainovy „šedivé písně, kde se Neurčité spojí s Přesným“.

²⁴ Merhaut, 2006. s. 41–60.

²⁵ Procházka, 1894, s. 116.

²⁶ Merhaut, 2006. s. 41–60.

²⁷ PROCHÁZKA, Arnošt: K poslední fázi české poezie (Almanach secese, 1896, s. 77).

nemožné. Náhradou jim tedy může být jediné neustálá snaha o něj. Obracejí se proto do vlastního nitra, které jim umožňuje hledat jistotu jinde než v nejisté společnosti a pro ně nefunkčním řádu. Útočištěm a zároveň prostorem pro hledání pravdivější skutečnosti se jim stává sen, psychotické stavy odtrhující je od běžného života. Pátrají po alternativním, uměleckém prožitku překračováním sociálních a morálních konvencí a obrací se k hraničním stavům deliria, horečky, bolesti, k erotickému vytržení, ale i k extrémním stavům na pokraji života a smrti, na hraně mezi krásou a hnusem. Dekadentní tvorba se neubírá pouze cestou konstrukce fikčního světa v rámci jednotlivých literárních děl, ale nahrazením skutečnosti světem imaginace a snového, extrémního prožívání. Umělec se stává postavou vlastního uměle vytvořeného prostoru a stylizuje se zcela do pozice básnického subjektu, protože právě vlastní imaginovaný prostor podle dekadentního tvůrce lépe odpovídá pravdivosti duševního prožitku.

Interstatualita prochází jako určitá spojující linie celou dekadentní tvorbou konce 19. století. Vedle své obecnější, zastřešující funkce, vyjadřující dobové, a zejména programové smýšlení autorů, se projevuje také v konkrétních motivech dekadentního symbolismu, ať už ve formě jednotlivých obrazů (mlha, soumrak, tlumené světlo, mořský břeh), nebo výraznějších topoi, charakteristických pro literaturu tohoto období (umírání, nedostižné dálky, obrat do podvědomí). Jako prakticky programového autora interstatusu je v tomto ohledu možno vnímat Karla Hlaváčka. Jeho „tajemné symboly, jež působí dojmem stínových obrázků na dalekém plátně, [...] dovedou přiblížit dálku a dovedou blízkost posunout v dálku – do jakési žhavé vrstvy duchovních emocí“²⁸. V této vrstvě pracuje Hlaváček navíc synesteticky s apely na smysly a evokací vůní, zvukových i obrazových vjemů vytváří fikční svět, „hallucinaci, [...] zlekanou tise zvoněnou hranou reality...“²⁹

Jeho sbírka *Pozdě k ránu*, vznikající v době, kdy už byl spolupracovníkem *Moderní revue*, k níž se také v předmluvě explicitně hlásí, předkládá ucelený soubor motivů pracujících s hranicí časovou, prostorovou i psychickou. Nabízí zároveň konkrétní obrazové realizace, jejichž zapojení a proměny lze pozorovat v celé dekadentní tvorbě:

Měsíc ohlašoval bledou září zašlého zlata za řekou svůj blízký východ a celá krajina, neurčitá, bez kontur, plující v sinavém a bázlivém světle, zdála se po

²⁸ Götz, 1978, s. 125.

²⁹ HLAVÁČEK, Karel: Subtilnost smutku. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 38).

celou noc již od časného večera očekávati prvních paprsků jeho. [...] Měsíc vyšel omrzele, zarudlý; bledl a počal se chvěti na řece; vše zdálo se klekat k společné modlitbě... A všeka ta nedospalost, touha, jemná mdloba a závrať rozlila mi v duši takovou zvláštní, delikátní a vzácnou náladu.³⁰

Obrazy neurčité krajiny, vystavěné na nejasném časovém ukotvení mezi dnem a nocí podkresluje Hlaváček klasickou dekadentní barevnou trojicí světlých a tmavých odstínů v kontrastu s rudou (barvou krve či opojného vína). Rozmazává obrysy prostoru osvětleného pouze nevýraznými záblesky, schovaného v mlžném ranním oparu. Silnou vizualitu poezie navíc podtrhuje motivem zrcadlení (výše v odrazu na řece), které definitivně rozostřuje vidění světa a odpoutává od snahy o realistické zobrazování či *popisování* skutečnosti. Pohled odvrácený od reality dovnitř dovoluje pozorovat přesněji duševní rozpoložení, věnovat se pocitu vyvolanému touto krajinou a *prožívání* v jednom jedinečném okamžiku na hraně noci a rána. Sledovat tedy imaginaci individuální mysli.

Zcela metodicky pracuje s interstatuálními motivy také Jiří Karásek ze Lvovic. Na rozdíl od Hlaváčkových fikčních „hraničních“ světů pracuje Karásek zejména s vlastním vyloučením na okraj společnosti. V rámci (auto)stylizace pracuje ve svých textech s krajním individualismem a aristokratismem a jeho fikční svět je v rámci použitých motivů ponořený do melancholického bezvýchodného spleenu. Právě tímto dobrovolným odloučením se od davové většiny podtrhuje svou vlastní jedinečnost, podpořenou i aristokratickým přídomkem, a buduje pozici dekadenta povzneseného nad běžné společenské hodnoty. Opovrhne obecně zavedenými společenskými pravidly, útočí na do značné míry tabuizované vnímání sexuality, evokuje pocity nemoci a zmaru, vyzdvihuje extatické alkoholické opojení i blouznivé stavy horečky. V rámci umění navíc odmítá jakoukoliv sociální funkci. Nahrazuje ji tzv. čistým uměním,³¹ jehož vztah ke společnosti může být jedinečně estetický, a tedy pohlíží na společnost z vnějšku, nikoliv jako její součást.

Karáskův (nejen) básnický subjekt je definován posedlostí absolutní estetické převahy a jedinečnosti. Těžištěm jeho interstatuality je pak v základu rozpolcenost mezi dvěma póly osobního prožitku. Na jedné straně subjekt setrvává v melancholickém spleenu,

³⁰ HLAVÁČEK, Karel: Pozdě k ránu. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 12).

³¹ Med, 2008, s. 665.

zoufale nudně se táhnoucím duševní krajinou zbavenou časovosti – jeden okamžik působí jako protažený do ničím nenarušované nekonečnosti, podporované obrazy stojatých jezerních vod³², zdlouhavých přechodů dne a noci³³, vracejícím se tématem nudy a apatie,³⁴ podkreslený tlumenými, nejasnými barevnými odstíny („kalně zsinálý svit“³⁵). Z této bezčasé krajiny vyvěrá její opačný extrém v podobě horečnatých imaginací a extrémních prožitků extatické zhýralosti, vždy jasně eskalujících do jednoho jediného a jedinečného okamžiku.

*Usínám. Přichází. Je krásný a temný. Milenče,
Stíne Propasti, jež jsem vzýval, odumřev světu,
Já počatý pro tuto jedinou hodinu, předurčený Tobě,
Na krvavém květu Tvých rtů vidím chvěti se svou vymodlenou rozkoš!*

*Umírám! Necítíš? Stravuje mne žár Tvého objetí
A polibky prudké činí mne šíleným! Odcházíš? Chvěju se
Bázní a touhou hledě v černý oheň Tvých démonických zraků.
Samoto! K půlnoci až lampa dohoří, najdeš mne vychladlého na loži,
A jako zbloudilý cizinec marně bude tlouci tvůj bratr, Smutek,
Na černé veřeje mrtvého domu mé duše...³⁶*

Karáskův básnický subjekt se neustále pohybuje těsně na hranici mezi životem a smrtí, kde se prolíná fiktivní snová realita a původní unylá skutečnost, jíž se snaží touto eskalací uniknout. Ani vyvrcholením prožitku nicméně nedosahuje trvalého úniku: ukazuje se skrz něj jen jeho nevyhnutelná pomíjivost. „Žít je tak odporo a umírat nudno!“³⁷

Oba výše naznačené extrémy zastřešuje ještě obecný motiv, totiž idea deziluze, prožitek úpadku, který je nedílnou součástí dekadentní literatury konce století obecně.³⁸ V Karáskově tvorbě problematizuje pocíťované zoufalství pohled na oba zmíněné póly uměleckého vyjádření – nutí básnický subjekt oscilovat v prostoru mezi nimi a zároveň

³² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Mrtvé přátelství. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek, 1995, s. 23).

³³ Například báseň Kalný západ. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek, 1995, s. 19).

³⁴ Například báseň V barvách chorobných. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 1995, s. 69).

³⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Japonerie. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek, 1995, s. 13).

³⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Incubus. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 1995, s. 68).

³⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: *Sodoma* [1895] (Karásek, 1995, s. 63).

³⁸ Janáčková, 2008, s. 393.

si neustále uvědomovat bezvýchodnosti vlastního snažení se z tohoto interstatusu mezi vrcholem a propastí vymanit. Silněji než u Hlaváčka tak z Karáskova básnického vyjádření vychází naléhavá bezmoc, deziluze v pohledu na svět, jehož úpadek lze pouze s odstupem pozorovat a niterně prožívat.

V pozici dekadenta, který si sám dobrovolně volí osamocený postoj mimo společnost, není tak ani práce s pohoršujícími a výrazně provokativními tématy zdaleka jen samoúčelným gestem provokace. Potřeba vyhocení a dekonstrukce společenských témat vychází z hlubší snahy předefinovat umělecká díla jako vyjádření výlučného subjektivního prožívání jedince, jenž si na rozdíl od většiny uvědomuje společenský úpadek. Dekadentní básník se snaží vytrhnout umění z kontextu všednosti, „osamostatnit myšlenku od života a každé slovo vsadit jako doprostřed velikého zlatého kruhu“.³⁹ Karáskova radikální póza individualistického subjektu nevytváří novou realitu, ani svět s „objektivní“ realitou kontrastní, přesto ale konstruuje její zvrácenou verzi vyhocenou do absolutní krajnosti, jejímž úkolem není skutečnost ani přetvořit, ani negovat. Vstupuje s ní do dialogu, upozorňuje na její slabiny a nabízí estetické východisko pohledu na svět v jeho deformované, ale přesto (proto) pravdivější podobě.

Podobným typem básníka krajnosti, jehož pohledu dominuje hluboká skepse – vedoucí ke vzniku extremizované, deformované básnické skutečnosti – je také Arnošt Procházka. Jeho pozice ve společnosti, zejména literární, je vedle redakce *Moderní revue* pevně určena programovými texty české dekadence. V *Glose k dekadenci*, již je prakticky možno označit za manifest, postuluje absolutní dekadenci založenou na svrchovaném individualismu, směřujícím k vrcholu, jehož nelze nikdy dosáhnout. Svě postavení dotvrzuje také ve své básnické tvorbě – v rámci *Prostibola duše* buduje skutečnost v její krajnosti, překládá „frustrující obrazy duševních krajin“,⁴⁰ spojené se sexuální zvrhlostí, satanismem i sebevražednými sklony. Subjektivní prožívání přenáší Procházka do snové „krajiny duše“, ponořené do hraničních motivů stínů, mlžného šera⁴¹ a „neznámých světů příšerna“.⁴²

³⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Sodomia [1895] (Karásek, 2002, s. 7).

⁴⁰ Merhaut, 2006, s. 49.

⁴¹ PROCHÁZKA, Arnošt: Konec pohádky. In: *Prostibola duše* (Procházka, 1895, s. 12).

⁴² PROCHÁZKA, Arnošt: Zdrcená revolta. In: *Prostibola duše* (Procházka, 1895, s. 15).

*Snů chodbami jdu v šerém přítmí
jak v labyrintu podzemním.
Dál zeje prázdnou propastí
a slunce mrtvo zhaslo v chumlech mraků.
Jen černé náspy,
hradba sazí,
kyklopická stavba stínů zoufalství.⁴³*

Prostor vnitřní reality subjektu je zde pevně spojen s pocitem duševní agonie, vyhroceného prožívání, které se následně odráží i v deformaci skutečnosti. Ta se rozkládá v hnilobě, je zanesena špínou a eskalována do zvrhlosti. Oblíbenými Procházkovými motivy jsou tak objekty a témata běžně spojované s čistotou a nevinností, které mu poskytují ideální kontrast k zobrazení zhýralosti, a to nejen v rámci běžných asociací, ale i symbolikou barev – opět se objevuje jasný protiklad černé, bílé a rudé, společně ponořených do bezrozměrné šedivosti.

*Servány jsou úběly svatebních rouch čistých nevěst,
vůně myrt nevinnosti do prachu stékají,
panenství mystické krvácí ve chlípných rictech masa.
[...]
Šero mlžné a sychravé zaplavuje rozdupanou zemi.
Šero mlžné a sychravé pláče s dalekých nebes.
Šero mlžné a sychravé plně sytí třísnivým kalem duši mou.⁴⁴*

Zatímco interstatualita Jiřího Karáska ze Lvovic je pevně zakotvena ve dvou vyhrocených pólech bezútěšné reality, zobrazené skrze individuální prožívání, Procházka s Hlaváčkem do větší míry otevírají fiktivně konstruovaný interstatus duševní krajiny, a teprve v jejím rámci básnický subjekt prožívá vyhrocenou „skutečnost“. U všech zmíněných dekadentních básníků je nicméně obraz objektivní reality shodně postaven do funkce katalyzátoru a zároveň je nutným referenčním rámcem; v reakci na něj pak může vzniknout prostor subjektivního prožitku.

⁴³ PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 18–19).

⁴⁴ PROCHÁZKA, Arnošt: Konec pohádky. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 11–12).

V rámci českého dekadentního symbolismu se obecně projevuje také specifická práce s časem, výrazně propojená s přelomem století a přerodem společnosti.⁴⁵ Časovost je přítomná v obecném ovzduší končícího století, kdy dekadentní básně vznikají, a objevuje se velmi explicitně kontextualizovaná také v podobě konkrétních motivů denních dob, ročních období nebo třeba hodin jakožto objektu (například *Rodinné hodiny*⁴⁶). Společenské tendence vnímání času v kontextu rychle se vyvíjející techniky a zrychlování obecně se v dekadentní literatuře převrací – časovost se rozpadá a otevírá prostor podvědomého bezčasí, do něhož jsou obsahy básní následně situovány. Interstatualita v tomto případě nabývá doslovnější podoby – básníci opouští čas jako hlavní prvek struktury textu a obrací pozornost k prostoru. Přestože tedy kladou důraz na zachycení jedinečnosti jednotlivých okamžiků, tyto okamžiky nejsou přesně časově ohraničeny a jejich hlavním rozměrem je právě prostor. Ten se rozvíjí ve fikčních světech duše jako krajiny⁴⁷ (například *Krajina v duši*⁴⁸). Objevují se tak konkrétní motivy prázdných domů (*Staré domy*⁴⁹), opuštěných chrámů („V tmy duše mé se hloubí chrám, jenž opuštěn –“⁵⁰) či klášterů⁵¹, ale i otevřený prostor venkovní krajiny, kde „v duši soumrak padal“⁵², kde „duše zpustlý park spí ztrnulý a němý“⁵³. Dekadentní prostor se navíc otevírá dalším možnostem, totiž jeho převodu v nekontrolovatelné, neohrazené místo, spějící do neznáma, zpodobněného explicitně i implikovaně v motivech exotických krajin, labyrintů, *Tajemných dalek* a neprozkoumatelných hlubin.

*Do říše mořských pralesů
svůj černý smutek zanesu –

a sémě jeho dědičné
rozhodím v proudy měsíčné.* ⁵⁴

⁴⁵ Stránská, 2015, s. 10–17.

⁴⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Rodinné hodiny. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 2002, s. 50).

⁴⁷ Jan z Wojkowicz pozoruje psýchu, jejíž „království je složeno z podivných, odstínově až hemživých krajin“ – Wojkowicz, 1900, s. 11.

⁴⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v duši. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 2002, s. 43).

⁴⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Rodinné hodiny. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 2002, s. 50).

⁵⁰ PROCHÁZKA, Arnošt: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 27).

⁵¹ BABÁNEK, Karel. *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 52).

⁵² BABÁNEK, Karel. *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 42).

⁵³ ZEMAN, František J. In: *Almanach secese* (1896, s. 48).

⁵⁴ HLAVÁČEK, Karel: Rozkvetlý smutek. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 48).

Právě v široké ploše neznámého leží těžiště dekadentní interstatuality v její základní podobě. Beznadějná představa upadajícího světa nejisté budoucnosti se v tvorbě konce století přenáší do metaforiky nejistoty prostorové a do zastřené pohledu do nepoznatelné dálky.

Důraz na vizualitu

Období fin de siècle je bytostně vlastní sbližování forem uměleckého výrazu – prolínání zejména výtvarného a literárního umění můžeme pozorovat v tvorbě českého dekadentního symbolismu ať už v rámci Moderní revue, doplňující články o reprodukce výtvarných děl, ilustrace a ornamenty, nebo v zálibě českého okruhu dekadentů v bibliofilii a sběratelství. Pravděpodobně nejvýraznějším projevem prolínání forem české dekadence je tvorba Karla Hlaváčka, který se prosadil jako autor básnických sbírek i výtvarných děl. Jeho vizuální pojetí Procházek *Prostibola duše* lze považovat za jedno z vůbec nejzásadnějších výtvarných děl domácí scény.⁵⁵ Svou tvorbou navíc zasahuje i do zahraničí, ať už v rámci teoretických pojednání – přiblížil v Moderní revue například belgického výtvarníka Féliciena Ropse⁵⁶ – nebo v rámci umělecké tvorby – podílel se například na návrhu obálky pro polský časopis *Życie* Stanisława Przybyszewského, spolupracovníka Moderní revue.

Nejen prostřednictvím osobnosti Karla Hlaváčka, ale i obecně je v Moderní revue výtvarnému umění věnována značná pozornost. Publikována jsou v ní díla autorů českých, jako byli například František Bílek, František Kobliha či Maxmilián Švabinský, i autorů zahraničních, které tak revue vnáší do českého kontextu – například Aubreyho Beardsleyho, Odilona Redona či Gustava Moreaua. „Středem kritického zájmu [Moderní revue] byla zejména oblast knižní ilustrace,“⁵⁷ jejíž dosavadní podobu okruh revue nepovažoval za přijatelnou. V rámci ilustrace a grafiky se tak objevují další umělci – Zdenka Braunerová či Hugo Steiner, ale i Stanislav Kostka Neumann jako autor vinět, iniciál a podobně.⁵⁸

Vzhledem k úzké provázanosti motivů výtvarných a literárních tak spisovatelé nacházejí inspiraci také u výtvarníků – díky Félicienu Ropsovi se například okruh českých dekadentů seznámil s tvorbou Joséphina Péladana, jejíž východiska byla autorům Moderní revue blízká, jak je možno pozorovat kupříkladu na Péladanově stati *Umění stát se mágem*, odvrhující sexualitu a erotický cit jako ničivou sílu uměleckého

⁵⁵ Urban, 2006, s. 75.

⁵⁶ Jak dokonce píše Baudelaire v dopisu Édouardu Manetovi roku 1865: „*Rops est le seul véritable artiste (dans le sens où j'entends, moi, et moi tout seul peut-être, le mot artiste) que j'ai trouvé en Belgique*“ – Baudelaire [1865], 2011, s. 13.

⁵⁷ Med, 2001, s. 61.

⁵⁸ Soupis výtvarníků, jejichž díla byla reprodukována v Moderní revue. In: Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 362–263 – zde je také, jak je patrné z názvu, dohledatelný kompletní seznam výtvarníků, kteří v Moderní revue publikovali.

génia.⁵⁹ V tematizaci zhýralé ženy v pozici sexuálního objektu⁶⁰ se tak protíná Ropsova výtvarná tvorba s poezií českého dekadentního symbolismu.

Právě v podobnosti motivů se navíc odráží extrémní blízkost výtvarného a básnického umění dekadence. Co se týče umění výtvarného, věnuje se výrazným motivům a obecnějším polohám dekadentní stylizace publikace⁶¹ *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*.⁶² Konkrétní motivy nastiňuje, vedle obrazové části, ve své stati⁶³ především Otto M. Urban, který pozoruje obdobné tendence u širokého spektra výtvarných umělců, jejichž propojenost nelze vztáhnout k jednomu spolku ani konkrétní umělecké škole. Přes tuto rozrůzněnost vzniká základní soubor motivů, které je možné pozorovat nejen ve výtvarné tvorbě období konce století, ale také v tvorbě literární. Nepochybně zde dochází k vzájemnému ovlivňování, jak dokazují nejen autoři spolupracující s *Moderní revue*, ať už zmíněný Karel Hlaváček nebo například Stanislav Kostka Neumann. Je možné pozorovat i přímý vliv literatury na výtvarnou tvorbu, jak ukazuje kupříkladu soustavná práce Františka Koblihy, který vytvořil cykly *Pozdě k ránu* a *Mstivá kantiléna*.⁶⁴ Výčet i charakteristiku výtvarných motivů tedy lze, v jejich základních obrysech, použít jako výchozí bod i pro tvorbu literární – což dokazuje i obecná definice *V barvách chorobných*: „Dekadence objevila odvahu pojmenovat svět a život v celé jeho šíři a bohatosti, poutala ji možnost objevovat jeho hloubku i za cenu objevení hrůzy a šilenství. Poznání démonů vlastního nitra bylo nejen mementem, ale současně i jakýmsi osvobozením. Svět [...] je třeba zničit, nastavit mu jeho vlastní tvář v zrcadle. [...] Zničit nebo alespoň změnit iluzi o neměnnosti etických principů a ještě hlouběji pokračovat ve zkoumání odvrácené tváře lidské existence.“⁶⁵

Výtvarná podoba dekadentního symbolismu umožňuje konkrétně pozorovat již zmíněnou proměnu času a přenesení hlavního důrazu na prostor. Právě na obrazech

⁵⁹ Urban, 2006, s. 61–80.

⁶⁰ V rámci dekadentní stylistiky je tento motiv vyveden do extrému v Ropsově *Pornokratovi*, kde se žena objevuje oblečena pouze do atributů evokujících její sexualitu – a to navíc v kontrastu k praseti, které vede před sebou. – Viz obrazová příloha 1.

⁶¹ Publikace vyšla u příležitosti stejnojmenné výstavy.

⁶² Urban, 2006.

⁶³ Urban, 2006, s. 61–80.

⁶⁴ Urban, 2006, s. 61–80.

⁶⁵ Urban, 2006, s. 76.

se totiž mají možnost vizuálně zhmotnit krajiny duše i snové představy světa zbaveného veškeré časovosti.⁶⁶ Výtvarné ztvárnění ukazuje ve vši krajnosti imaginativní motivy naznačené v poezii – oproštěn od verbálních prostředků (a potřeby estetizace právě jazykového výrazu) obrací umělec pozornost na vytvoření alternativního halucinovaného světa snů a přeludů. V tomto světě se pohybují stejní vyvrženci jako v čistě imaginovaném prostoru literárním, tedy nadpřirozené bytosti (upíři, rusalky) i postavy poutníků, mnichů a trpících, shodné s interstatuálními literárními subjekty a objekty. Stylizace výtvarného subjektu⁶⁷ se stejně jako v poezii přenáší do desexualizovaného muže – na obrazech často androgynní typ mladíků – uvízlého v bezvýchodném interstatusu upadající a imaginované krajiny vlastní duše. Interstatualitu snové deziluze odráží výrazně Preislerova série *Černých jezer*, pracující se statickou, mrtvolně černou vodní plochou v kontrastu k nahotě živého subjektu-objektu a k bílému koni. Přes své umístění v přírodním prostředí je krajina černých jezer ponořená do melancholické šedi a v podstatě artificializována. Příroda přestává být přírodou, mění se na imaginovaný prostor odrážející vnitřní melancholii duše.⁶⁸

Zatímco dekadentnímu malířství je paradoxně vyčítána přílišná literárnost,⁶⁹ básnictví se v této době naopak obrací k extrémní vizualitě, obraznosti. Literární autoři vykreslují ve snaze zachytit jedinečnosti okamžiku ve svých textech jazykově rozvětvené obrazy snových krajin, konstruuující alternativní skutečnost, snažící se zůstat ve vrcholném senzuálním bodu, „kde pohyb nikdy neunavuje, kde dech nikdy nedochází, je tu ideální prostředí všeho pohlavního, kde pět šest edenských vteřin prodlužuje se v celé hodiny trvalé, zajímavé, šílené rozkoše; zde nikdy nenastává zhnusení, neboť zde není reality, sexuální reality, aby zhnusila.“⁷⁰ Přes tuto snahu dochází autoři k nevyhnutelnému poznání – k nemožnosti setrvat v takovém bodu. Přestože výtvarné umění by se mohlo nabízet jako východisko, kde jediný okamžik může být zachycen ve své věčnosti, ani zde není takové setrvání na vrcholu možné, protože nevyhnutelně nastupuje konfrontace díla s okolní realitou.

⁶⁶ „A zde to je jen v malířství, které může v jemné barevné a světelné nuanci, v zachycení pravé linie, promítnout vizi, fotografii duše“ (Wojkowicz, 1900, s. 11).

⁶⁷ Jakožto období subjektu básnického – i když je ve výtvarném zpracování nutně explicitně přítomen, zachovává si přesto určitou jedinečnost pohledu, kterou předává pozorovateli.

⁶⁸ Wittlich, 2003, s. 153.

⁶⁹ Urban, 2006, s. 62.

⁷⁰ HLAVÁČEK, Karel: Félicien Rops [1898] (Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 305–306).

Výrazná vizualita se promítá v rámci literární dekadence i do jednotlivých, konkrétně zpracovaných motivů, které se ke snové krajině a interstatusu básnického subjektu opakovaně vztahují.

*Malá lodička smutně plove v nesmírné dálce bez vesla v zeleném zlatě...*⁷¹

Právě zde také hraje výraznou roli barevná symbolika, ať už častá kombinace černé-bílé-rudé a jiných kontrastních barev, například jedovaté zelené barvy absintu a temné zeleně vodních i lesních hlubin, nebo melancholické odstíny šedé a modré.⁷² Evokace barevnosti je spojena také s motivy, které sice nepojmenovávají barvy explicitně, ale svou ustálenou konotací vyvolávají jasnou barevnou představu – tak se v rámci dekadentní literatury objevuje například častá zmínka krve, ohně, květů lilie či obecnější tematizace čistoty a smrti. Výrazně v tomto ohledu pracují především barvy monochromatické,⁷³ navozující pocit jiného světa, podvědomí a silně propojené s interstatusem. „Dříve potkával každou chvíli v ulicích kouzelné přízraky, které vykouzlovala jeho fantazie. Viděl je v mlhách, snášejících se v noci na Seině, v dýmu cigaret, v opálovém zrcadle absintu, v pupilách prodejních žen, smyslně rozšířených.“⁷⁴ S motivy „nebarevných“ barev se pak vrací také námět rozostření, zrcadlení či rozmazaných dálek jako evokace odtržení básnického prostoru od reality všedního (barevného) dne.

V rámci barevné symboliky i obecné vizuální sugestivnosti dekadentních děl je také namístě sledovat jejich propojení se secesí – ať už ve Wittlichově pojetí secese jako uměleckého hnutí, jež může mít různě vyhocené těžiště ve východiscích naturalismu, symbolismu a ornamentalismu, ale vždy tyto tři aspekty zahrnuje jako integrální součást díla⁷⁵; nebo secese tak, jak ji chápe Jaroslav Med: „Nebylo snad dekadentního tématu, které by nebylo výtvarně ztvárněno secesním umělcem.“⁷⁶ Naopak dekadentní metaforika literární je pak ovlivněna secesním dekorativismem a barevností.

⁷¹ HLAVÁČEK, Karel: Subtilnost smutku. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 38).

⁷² Viz například Kavánova *Krajina v modrém* a Karáskova *Krajina v modři* (In: *Zazděná okna* [1894], Karásek ze Lvovic, 1995, s. 22).

⁷³ Wittlich používá také termín barevné askeze a odkazuje ke K. B. Mádlovi, který konstatoval „obecné rozšíření jakéhosi ‚monochromního kolorismu‘ mezi českými umělci“ (Wittlich, 2003, s. 139).

⁷⁴ BREISKY, Arthur: Harlekýn-kosmický klaun. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 130).

⁷⁵ Exner, 2001, s. 218.

⁷⁶ Med, 2001, s. 61.

Dekadentní dandy stejně jako secesní estét mají společný sen o syntenticko-symbolistickém umění.⁷⁷

⁷⁷ Med, 2001, s. 61.

Umělecká (auto)stylizace dekadentního básníka

V základu dekadentního symbolismu leží důraz na individualismus,⁷⁸ na subjektivní estetický prožitek. Za účelem dosažení co nejsilnější sugestivity tohoto prožitku se uchylují dekadenti k silné stylizaci svých textů i k tvůrčí sebe-stylizaci, ať už znejasněním hranice mezi autorem a básnickým subjektem, nebo například převedením dekadentní estetizace i mimo umělecké vyjádření – na textech Moderní revue lze názorně pozorovat rozšíření estetické stylizace i na esejistické texty⁷⁹ či pojetí umělecké kritiky.⁸⁰ „Život Moderní revue provázely výrazné stylizace, tedy ‚sebevědomá‘ a hypertrofovaná stylová sugerování, zviditelňovaná a odhalující způsob utvářenosti literárních textů a zakládající tak zvláštní významové roviny.“⁸¹

Útěk před utilitární měšťanskou společností, ale i realismem, jako pro dekadentní autory zcela nefunkčním uměleckým přístupem, žene umělce do sféry alternativního světa snu, imaginace a nedosažitelných dálek uměleckého ideálu.⁸²

*Nemůžeme ničeho čekat od tohoto žití,
od země této a od těchto nebes a od těchto svatých.
Mně hnusny jsou dnešky, kam minulost výsměšně ozvěny hází,
pojď se mnou, nejdražší, svět jiný znám, zjevil se mé duši.*⁸³

Právě v autonomním snovém světě se může naplno rozvinout estetická stylizace, která vytváří obraz (krajinu) individuálního uměleckého vědomí. Tato stylizace se ovšem neustále rozpadá nevyhnutelným zpětným navracením do reality. V interstatusu těchto dvou světů zůstává umělec-umělecký subjekt, rozervaný a zoufalý, „živý a zavřený v rakvi“.⁸⁴

⁷⁸ „Stanoviskem literátů z okruhu Moderní revue je ‚čirý individualismus‘ a jejich jedinou potřebou ‚Duchovní internacionála‘ namířená proti ‚mase‘.“ – Hrbata, 1995, s. 68.

⁷⁹ Karel Hlaváček si například zachovává ve svých teoretických textech stylizaci ve formě velkých písmen u slov jako Dílo či Žena. Hlaváček: Félicien Rops [1898] (Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 305–306).

⁸⁰ „Estetická funkce byla jediným kritériem kritiky“ (Janáčková, 2008, s. 392).

⁸¹ Merhaut, 1995, s. 58.

⁸² Vojvodík, 2004, s. 37.

⁸³ SOVA, Antonín: Bizarní sen. In: *Vybouřené smutky* [1897] (Sova, 2014, s. 248).

⁸⁴ HLAVÁČEK, Karel: V rakvi. In: *Básně z let 1892–1898* (Hlaváček, 1930, s. 86).

*Duše i tělo mi touhou vzlykají,
po tvrdé zemi lačny chodí,
jsem ten, jenž tisíckrát nasycen tisíckrát znova lační.*⁸⁵

Důležitým gestem dekadentního umělce je v rámci textu absolutní odevzdání se umění. Extrémní estetizace prožitku (včetně těch negativních) mu umožňuje vystavět základy imaginovanému světu. Snaží se „chytit vše sublimné, tajemné, anaemické a bláznivé v delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu“,⁸⁶ vybudovat alternativní prostor, do něhož se může jako vyhnanec reálného světa uchýlit.

*Mám v duši lítost vězně, [...] lítost vysíleného hledáním snů za prvních
zamodření úsvitů.*⁸⁷

S tímto budováním snového světa přistupují dekadentní tvůrci také k mystifikaci, která jim umožňuje odpoutat umělecké dílo od reality a pravdivosti ve vztahu ke skutečnému světu a zároveň vyjádřit estetický postoj, jenž ke skutečnosti tvůrci zaujímají. „Mystifikace vyvěrala z potřeby vytvořit antitabu jako demonstraci schopnosti orientovat se a manipulovat realitou, jako gesto převahy nesourodého tvůrčího ducha.“⁸⁸ Představuje navíc ideální prostředek, jímž odvrhuje skutečnost a konstituuje nový svět uměleckého díla.

Úpadek společnosti, marnost žité reality vede rezignovaného básníka k razantnímu obratu k umění. Právě umění totiž, jakožto odraz individuálního prožitku duševního, může být náhradním zdrojem pravdivosti. V prostoru hrubého, zhýralého světa⁸⁹ je dekadentní umělec „adoratorem všeho jemného a vybraného“, stává se citlivým aristokratem, neslučitelným se soudobou společností a jejími hodnotami.

Roli aristokratického potomka umírajícího rodu, vyloučeného z moderního světa, který je mu zcela cizí, nejsystematičtěji přejímá Jiří Karásek ze Lvovic – v hrdinovi *Gotické*

⁸⁵ NEUMANN, Stanislav Kostka: Jsem ten, jenž lační, In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. (Neumann, 1903, s. 35).

⁸⁶ HLAVÁČEK, Karel: Pozdě k ránu. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 13).

⁸⁷ BŘEZINA, Otokar: Lítost. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 29).

⁸⁸ Merhaut, 1994, s. 134.

⁸⁹ „Mučí ta zemdlená Evropa / frivolně zpívající / opilá, zestárlá nevěstka / před chladným jitem“ (SOVA, Antonín: Duše a lůza. In: *Vybouřené smutky* [1897], Sova, 2014, s. 143).

duše připomínajícího Huysmansova Des Esseintes⁹⁰ i v pozicích básnického subjektu sbírek konce století.

*Dauphin starého, vzácného rodu, poslední, pozdní výhonek,
Mám všechny nemoce svých předků a za všechny jejich vášně,
Chabý, vysát, bezkrevný potácím se jako stín v komnatách [...]*⁹¹

Vedle podpoření interstatusu tělesného (nemoc, anémie) je Karáskův aristokratismus totožný s jinými druhy autostylizace dalších dekadentních autorů – je základním gestem odvržení většinové společnosti a přijetím pozice na jejím okraji. Autoři obecně v nechápající společnosti ustupují do ústraní, a právě to je pak žene do vyhrocených pozic, které jim umožňují vlastní postavení mimo většinu vymezit a potvrdit.

„Odpor k běžnému, fádnímu, každodennímu životu, respektive přežívání narážel nutně na neporozumění ze strany společnosti, která často reagovala podrážděné a kriticky. Čím více se nově vzniklá propast prohlubovala, tím více narůstal ostentativní nezájem i o vědomé provokace. Dekadent se políbil s dandym, myšlenka našla svůj tvar a slovo svou barvu. Zrodil se antihrdina. Zlomený neurastenik, nemocný tulák, asexuální vyhnanec bloudící apokalyptickou krajinou, zlý a nenávistný elegán, pobuřující, ničící tradiční hodnoty a mýty.“⁹²

Autoportréty

Autostylizaci je možné sledovat i na výrazném obratu umělců k vytváření autoportrétů, ať už v textech, nebo na první pohled viditelněji v rámci umění výtvarného. Tak vzniká také například Hlaváčkovovo dílo *Můj Kristus*, jež se volně prolíná s Hlaváčkovými črtami vlastních portrétů, porůznu nakreslených – jako by Hlaváček potřeboval neustále dokumentovat či redefinovat sám sebe – na volná místa v knihách i na okrajích novin.⁹³ Jeho vlastní dekadentní stylizace vyvrcholila právě v Kristovi. Ježíš je

⁹⁰ Huysmans, 1993.

⁹¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Spleen, In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 74).

⁹² Urban, 2002, s. 141. – Urban se zde vztahuje sice explicitně ke Karlu Hlaváčkově, ale pojmenovává obecné tendence dekadentních autorů konce století.

⁹³ Urban, 2002, s. 157.

v Hlaváčkových očích „umělecká halucinace, [...] fluidum bolestné individuality umělcovy“,⁹⁴ jedná se o zrcadlový odraz vlastního utrpení a prožitků.

Orientace na estetizované autoportréty se prolíná celou tvorbou fin de siècle. Stylizaci sebe sama do podoby trpícího Krista, či obecně do podoby mučedníka ve společnosti, jenž si neuvědomuje svůj prohřešek úpadku, se věnují také umělci konce století vizuálně (například *Ukřižovaný* spasitel na fotografickém autoportrétu Josefa Váchala) i literárně. Sbírku *Vykvetly blíny* rámuje Houdek ironizovanými křesťanskými motivy, které jsou završeny stylizací trpícího: „ostrými hřeby ledové ironie já šlehal své srdce a kouřící krev se z tisíce drobných ran pozvolna prýští“.⁹⁵

Básnický subjekt se často objevuje také v pozici mnicha či osamoceného poutníka, odstrčeného na okraj společnosti, vyloučeného z běžného každodenního dění. Interstatus básnického subjektu se zde setkává s životním pocitem odvrženosti dekadentního autora. Procházka zahajuje svou sbírku⁹⁶ básní *Vyhnanec* a jasně tak určuje nejen ladění ostatních básní, ale i vnímání vlastního postavení ve společnosti.⁹⁷

Oči vidoucího

Vzhledem k silnému zatížení vizuality i autostylizace dekadentních autorů do role „prohlédnuvšího“, který si uvědomuje míru úpadku a beznadějnosti skutečného světa, jsou v dekadentních textech tematizovány i samotné oči. V rámci obratu k vnitřní realitě jsou to ovšem oči zakryté,⁹⁸ zrozené k pološeru,⁹⁹ oči plné snů,¹⁰⁰ nejisté oči nemocné, ironické¹⁰¹ básnického subjektu uvězněného v temné rakvi.¹⁰²

*Nehleď tak dlouze teď v můj zrak,
V můj zrak,
Soumrak se prostřel kolem nás!*¹⁰³

⁹⁴ HLAVÁČEK, Karel. Převzato z: Urban, 2002, s. 157.

⁹⁵ HOUDEK, Vladimír: Nad mou knihou. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 95).

⁹⁶ Procházka, 1895.

⁹⁷ Viz kapitolu Bytosti na hraně.

⁹⁸ HOUDEK, Vladimír: Neznám... In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 17).

⁹⁹ BŘEZINA, Otokar: Umění. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 42).

¹⁰⁰ NEJČ, Karel: Tvé touhy k slunci jdou. In: *Básně* (Nejč, 1900, s. 17).

¹⁰¹ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 60).

¹⁰² HLAVÁČEK, Karel: V rakvi. In: *Básně z let 1892–1898* (Hlaváček, 1930, s. 83).

¹⁰³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Návštěva. In: *Sodoma* [1895] (Karásek, 1995, s. 97).

Oči a zrak se tak paradoxně v dekadentních textech stávají ne prostředkem pozorování, ale výzvou k rozmlžení skutečnosti, zproblematizování pohledu na realitu a obrat ke krajině duše.

Motivy dekadentního symbolismu

Výše naznačený pojem interstatality je nejen možným klíčem pro uchopení dekadentní literatury konce 19. století v její celistvosti, ale umožňuje také studovat konkrétní projevy interstatusu v umělecké tvorbě fin de siècle, a zapojit tak jednotlivé motivy dekadentního symbolismu do širších souvislostí. Následující katalog motivů, který propojené umělecké celky nutně do jisté míry fragmentalizuje, je provázán právě prostřednictvím interstatality společně s roztříštěním časovosti a přenesením pozornosti do hraničního, přechodného prostoru i se silnou vizualitou textů, jež odráží dekadentní snahu o extrémní sugestivnost uměleckého textu.

Konkrétní obrazy, úže zpracované realizace i širší topoi dekadentní literatury nejsou tedy v následující části práce vyděleny a jednotlivě charakterizovány pouze za účelem pořízení přehledného souboru motivů, typických pro autory úzkého i širšího okruhu Moderní revue či pro dekadentní symbolismus obecně. Cílem předkládaného katalogu je zejména položit důraz na vzájemnou propojenost dekadentních motivů a možnost (nutnost) jejich následného opětovného spojení do komplexních obrazů. Právě v krajní provázanosti jednotlivých prvků textu totiž leží schopnost dekadentní literatury vystavět pevné alternativní snové světy interstatusu, do kterých se autoři v pozici básnických subjektů plni deziluze a zhnusení uchylují a které umožňují vyvolat silně sugestivní estetický účinek.

*A až odejdeš, soucitný Hosti, napojen černým vínem mých smutečních nálad,
abys se snad nevrátil již – – – tož půjdu zas, psanec v zapadlá vévodství své
duše, zašeřelé od věků podmračným večerem agonie, a usednu vzrušen do
černého obilí Zkonejšení, zapomenut všemi, pochopen jenom jedním...*¹⁰⁴

¹⁰⁴ HLAVÁČEK, Karel: Rêverie. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 50).

Hraniční stavy těla a mysli

Dekadentní básnický subjekt se obrací z reality do snu, do halucinace, která umožní opravdovější a plnější prožitek, než jaký skýtá reálná skutečnost. Teprve v opojení, v šílenství, ve snu je pro něj možné odtrhnout se od většinové společnosti i od její bezvýchodné reality a snažit se dospět k uměleckým vrcholům. Básníci hluboké skepse ve svém zoufalství vyhledávají hraniční stavy tělesné – agonii, otravu, horečku – i psychické – halucinace, psychózy apod. Až ve vyhroceném stavu neracionálního uvažování, v obratu ze života do podvědomí je totiž možno správně rozostřit smysly a uniknout z marnosti žití – a právě záměrné vyvolávání těchto stavů i jejich vystupňované prožívání může posloužit také jako brána do alternativního světa snu, jako možnost vydat se do tajemných dálek a vytouženého Neznáma.

Smutek, zoufalství, deprese

Jak upozorňuje Jaroslav Med,¹⁰⁵ nepřistupují dekadentní autoři k odtržení umění od života a většinové měšťanské společnosti cestou revolty, ale spíše rezignace. Jejich opovržení k žité skutečnosti se manifestuje v depresi z její neproměnitelnosti i z nemožnosti se zcela vymanit reálnému světu. Tvůrčí subjekt je uvězněn v nekonečné marnosti a smutku, „zbývá jen pláč unavené duše“.¹⁰⁶ I básnické texty jsou tak ponořeny do šedivého neurčitého prostoru melancholie, do nehybného bezvýchodného světa, imaginovaného subjektem nemocným spleenem,¹⁰⁷ do *Světa smutných*.¹⁰⁸ Právě z tohoto hlubokého zoufalství, ze skepse vůči bezútěšné skutečnosti, do níž autoři propadají, pak ale může vyrůstat snaha dospět k ideálu, ke znovunalezení ztraceného ráje,¹⁰⁹ který je protikladem objektivní reality konce století.

Pomatení mysli – šílenství, halucinace, horečka

Za účelem dosažení vytyčeného ideálu, nebo alespoň pomíjivého okamžiku přiblížení se vysněnému vrcholu, obrací se dekadentní básníci k extrémním polohám prožívání,

¹⁰⁵ Med, 1985, s. 123.

¹⁰⁶ KAMÍNEK, Karel: Konec písně (Almanach secese, 1896, s. 29).

¹⁰⁷ „má duše chorobná a otrávená spleenem“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v modři. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 22); „nemocný spleenem bledý samotář“ – BABÁNEK, Karel: Vyhnanec. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 56).

¹⁰⁸ Opolský, 1899.

¹⁰⁹ Med, 1985, s. 121.

k vyhoceným stavům „šilenství nervů [které] se očistilo od všeho hmotného“,¹¹⁰ a může se tak oprostít i od každodenní skutečnosti. Ani psychické vyšínutí ale nakonec dosažení žádaného ráje neumožňuje. Uvrhuje subjekt jen hlouběji do interstatusu mezi realitou a ideálem. V halucinacích a psychózách se sice konstruuje iluze, jež má v sobě příslib dosažení tajemného neznáma, zůstává ale zároveň pevně provázána s vědomím jeho nedosažitelnosti, a tedy i tíživým pocitem marnosti jakéhokoliv snažení.

*Kdos zádumčivě v dálce pěl: že marno vše, že nevzroste nic, že nic nevzeplá.*¹¹¹

Básnický subjekt se potácí mezi stavy hluboké deziluze, rezignace a mezi horečnatými, idealistickými výboji ve snaze o únik z této situace. Nakonec se ale oba póly svorně propadají zpět do mrtvolného spleenu, takže například i pozitivní motivy konotované s životem a přírodou se proměňují v dusivé, neživé bezčasí a stávají se také reprezentací marnosti.

*A v jeden akvarel skvrn rozteklých teď splývá
krev s černí spálenou a karmín s línou šedí,
a slunce vyrudlé jak plátek staré mědi
se kalné, morózní a znavené v kraj dívá.*¹¹²

Nemoci

Vyšínutí psychické je samozřejmě propojeno i s tím fyzickým například v podobě horeček, ale zejména chorob smrtelných a zdlouhavých,¹¹³ jež umožňují subjektu prožívat hraniční stav umírání.¹¹⁴ Tělesná postižení jsou navíc v rámci dekadentní poezie často nástrojem autostylizace básníka do podoby potomka vymírajícího rodu,¹¹⁵ jenž je stížen dědičnými anémiemi a degenerativními chorobami. Právě anémie se navíc často objevuje v rámci vizuálního zatížení textu – chorobná bledost¹¹⁶ a bezkrevnost¹¹⁷ dokreslují monochromatické zabarvení fikčního světa básní.

¹¹⁰ HLAVÁČEK, Karel: Félicien Rops [1898] (Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 305).

¹¹¹ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 56).

¹¹² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Kalný západ. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 19).

¹¹³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Tryzna. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 87).

¹¹⁴ Například OPOLSKÝ, Jan: V nemoci. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 43).

¹¹⁵ Například „dědičná anaemie“ – HLAVÁČEK, Karel: Anaemie (Almanach secese, 1896, s. 26).

¹¹⁶ BABÁNEK, Karel: Blázen. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 5).

¹¹⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Spleen. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 74).

Bolest, agonie

Prostředkem pro autostylizaci subjektu jsou vedle nemocí často také motivy utrpení, fyzické bolesti. Básník trpí jako mučedník, do jehož pozice se sám staví – sám odchází na okraj společnosti, ale zároveň je tímto vydělením zasažen. Stává se po Baudelairově vzoru katem i otrokem společnosti zároveň,¹¹⁸ je rozkošníkem bolesti,¹¹⁹ jedním ze Silných,¹²⁰ kteří se dokázali vydělit z většiny, ale tímto krokem utrpěli.

Vzhledem k dominantnímu postavení básnické duše jako hlavního zdroje pro umělecké vyjádření, převládajícího nad tělem odkázaným k pudovým reakcím a životu v realitě, i jako prostoru, kde se rozkládají dekadentní fikční světy, se na ni přenášejí také motivy bolesti. Duše se pod nátlakem neúnosné skutečnosti zmítá v agonii,¹²¹ v hlubokém prožitku zoufalství sténá a řve.¹²² Ani v prostoru vytrženém každodennosti a přeneseném do alternativního světa se duše tělu zcela nedokáže vymanit a setrvává v marném interstatusu, v bolesti existence a nemožnosti zemřít. „Zřítí se zdrcena do tůně bohů prázdna a samoty“.¹²³

Omámení – opilost, otrava

*Jest třeba za každou cenu prchati, unikati: do minulosti, do budoucnosti, v opium, do alkoholu, do neřesti, do snů, za moře, za život, any where out of this world.*¹²⁴

Vedle silného prožitku bolesti a utrpení se dekadentní umělci uchylují k aktivnímu vyhledávání způsobů, jak se odpoutat od reality – v jejich rukou se tak stávají prostředkem úniku také alkohol a omamné látky – dovoluují mu v opilosti, omámenosti stejně jako v halucinaci ponořit se hlouběji do snu skutečnosti, který jedině pro něj může být pravdivý. Opilost umožňuje rozmazat kontury světa vnímaného skrze smysly a obrátit pozornost na zesílený prožitek duševní. V trvalé snaze o únik „duševního já

¹¹⁸ Med, 1985, s. 121.

¹¹⁹ BREISKY, Arthur: Baudelaire, demaskovaný. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 91).

¹²⁰ HOUDEK, Vladimír: Cesta Silných. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 5).

¹²¹ PROCHÁZKA, Arnošt: Et tout est effrayant lorsqu'on y songe. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 32).

¹²² BABÁNEK, Karel: Kdy duše má –. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 47).

¹²³ PROCHÁZKA, Arnošt: Zdrcená revolta. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 15).

¹²⁴ CLAUDEL, Paul. In: Med, 1985, s. 121.

z matérie a prostředí nastává [...] bezcílné psychonervové dráždění, rozptylování, zpíjení, a též vyčerpávání a seslabování“.¹²⁵

Opojně žehnutí vína¹²⁶ jako prostředek k otevření imaginativního světa dostává však zároveň negativní konotace.¹²⁷ Spojuje se s motivem umírání, v kontextu interstatusu snové skutečnosti neustále přítomným, i snahou o extatické vytržení z běžnosti, po kterém nutně následuje propad zpět.

*Chci hluk a žár a plameny,
jed krutých alkoholů.*¹²⁸

Motivy otravy a opojení se slévají v prostředek k otevření krajiny duše a odpoutání se od každodennosti, a to i za cenu sebezničení.¹²⁹ Alkohol je opět vytržením buď chvilkovým, nebo naopak příliš fatálním, a vězní tak básníka i přes svůj opojný, mráкотný sen umožňující, účinek opět v bezvýchodnosti duše z těla, mezi světem skutečnosti a snu.

Imaginativní světy Neznáma

Josef Vojvodík ve stati věnované dekadentnímu symbolismu¹³⁰ ustavuje mody irealizace dekadentní poezie, a to konkrétně sen, spánek a smrt. Snění jako jedno z klíčových paradigmat symbolistních modelů světa¹³¹ je přímým protikladem vědomého, lucidního života a žitého světa. Právě sen může pracovat také jako medium vzpomínky, čímž dekonstruuje časovost a převádí ji na linearitu v podobě dálek a nekonečné prázdnoty. Sen je také „bránou do sféry thanatu“¹³² – duše básnického subjektu se odpoutává nejen od prožívané skutečnosti, ale spolu s ní i od věznícího těla,

¹²⁵ Procházka, 1894, s. 115.

¹²⁶ BŘEZINA, Otokar: Přátelství duší. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 11).

¹²⁷ Výjimkou je spojení vína s evokací rudých rtů a krve – zde ovšem figuruje alkohol především jako ustálený symbol barvy a zároveň naznačení podobnosti mezi opojností alkoholickou a erotickou.

¹²⁸ NEUMANN, Stanislav Kostka: Písně smutné erotiky. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. (Neumann, 1903, s. 36).

¹²⁹ „Pij se mnou tmavé víno smrti!“ – KARÁSEK ZE LVOVIC: Setkání. In: *Sexus necans* [1897] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 154).

¹³⁰ Vojvodík, 2004, s. 30–89.

¹³¹ Vojvodík, 2004, s. 41. Primárně se toto pozorování vztahuje na tvorbu Otokara Březiny, ale sen jakožto důležité paradigma vystupuje do popředí v tvorbě širšího okruhu autorů českého dekadentního symbolismu.

¹³² Vojvodík, 2004, s. 51.

a právě ultimátním rozpojením duše a těla by mohl básnický subjekt dospět smrti. Výsledkem nedosažitelnosti tohoto definitivního rozkolu je pak interstatualita mezi snem přibližujícím duši k neznámým a vytouženým dálkám a ideálům a mezi fyzickým tělem, neustále připomínajícím marnost snažení duše. Právě fikční světy snu vědomě budované dekadentními básníky jsou realizací interstatusu podbarveného zoufalstvím, marností existence i naléhavostí přiblížit se vytouženému osvobození, jež se nedostavuje.

Sen, alternativní skutečnost

Snová skutečnosti často funguje nejen jako protipól lucidity, ale také atributů, jež si s sebou v očích tvůrčího subjektu žitá realita nese. Alternativní světy jsou prostředkem pro únik k velkému ideálu žití, ale protože se jedná o únik neúplný, i do imaginovaného prostředí proniká určitá míra rezignace a deziluze. Přestože k němu tedy básník „sentimentálně a hloupě zrak svůj zřel“, ¹³³ ocitá se nakonec v krajině nejasné a mdlé. ¹³⁴ Jeho snový a reálný svět se tak pod tíhou imaginace propojují – ztlumený, stísněný prostor reality, z níž nelze uniknout, prosakuje i do snového ideálu. Básník na hraně reality zůstává rozpolcen mezi fyzické tělo a imaginativní duši. Je „hrdý, sladce smutný, jakoby obestřený sny“ ¹³⁵ a ze svého snění se snaží učinit uměleckého dílo, ¹³⁶ jež by dokázalo být co nejvěrnějším, nejsugestivnějším přiblížením se vytouženému vrcholu. Právě sugesce je navíc v dekadentní snovosti klíčová – zatímco v realitě se básník nutně podvoluje tíze šedé každodennosti, ve snu se pohybuje v krajinách vlastní duše, jež ho jsou schopné z reality alespoň částečně vytrhnout. Snění dekadenta, obzvlášť to, které je vyvolané záměrně opojnými látkami či ve stavu umírání, je stylizované, estetizované. ¹³⁷ Předkládá modifikovaný odraz skutečnosti, který v očích tvůrčího subjektu skutečnosti nahrazuje, a přestože setrvávat v tomto interstatusu fiktivní reality je pro tvůrčí subjekt zničující, ještě méně únosné je pro něj vkročit zpět do zoufalého opravdového světa.

¹³³ HOUDEK, Vladimír: Neznám... In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 17).

¹³⁴ „V mé duši nejasno a mdloba jako sfínx polopohřbená v písku.“ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Záchvěvy mrtva. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 107).

¹³⁵ BREISKY, Arthur: Baudelaire, demaskovaný. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 95). (Citace se vztahuje k Oscaru Wildovi.)

¹³⁶ ¹³⁶ BREISKY, Arthur: Baudelaire, demaskovaný. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 90).

¹³⁷ Merhaut, 1994, s. 78–91.

Dálky

Ve snové–duševní krajině si dekadenti vytvářejí lineární prostor, jenž spěje k nedosažitelným dálkám, zhmotňujícím nedostižitelný ideál lepšího světa. Dálky tvoří nejen například v podstatě programový motiv sbírky Otokara Březiny (*Tajemné dálky*), ale jsou také častým námětem poezie dekadentního symbolismu obecně, ať už v podobě dálných krajin¹³⁹, studené dále¹⁴⁰ nebo ticha dálek ponořených do temnot,¹⁴¹ Dálka jako dekadentní topoi bezbřehého prostoru, bezčasí i marnosti lidské existence, jež k dálným krajinám spěje, ale nikdy se jim dostatečně nepřiblíží, se navíc odráží v mnoha dalších básnických motivech s dálí, rezignací i blouděním pevně spojených. Pomáhá navíc konstruovat postavu básníka – lyrického subjektu, který se pohybuje v nekončící krajině, odsouzený věčně bloudit.

Neznámo

Prostor vzdálené krajiny je v dekadentních básních spojován často také s motivem Neznáma. Jan z Wojkowicz ho ve své stati *O problému individualisace*,¹⁴² definuje jako nutné východisko ze subjektivismu, z „optického začarování v labyrintu určitě broušených skel, z něhož není východu“¹⁴³ – jedinec se v pudu sebezáchovy obrací z bezcílného bloudění k víře v Neznámé, jež „ať už je to cokoliv“¹⁴⁴ ztělesňuje touhu po nesmrtelnosti. Zatímco u Karáska se naplňuje přímo pojem Neznámo jako hlubina,¹⁴⁵ jako přímá manifestace nedosažitelné dálky,¹⁴⁶ u Hlaváčka se označení mění na Tajemství,¹⁴⁷ které se objevuje spolu s Věčným, Nejvyšším¹⁴⁸ i u Březiny – přes

¹³⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Záchvěje mrtva. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 107).

¹³⁹ OPOLSKÝ, Jan: Idea. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 21).

¹⁴⁰ PROCHÁZKA, Arnošt: Harakiri. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 22).

¹⁴¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Z temnot jsem vyšel. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 100).

¹⁴² Wojkowicz, 1900.

¹⁴³ Wojkowicz, 1900, s. 3.

¹⁴⁴ Wojkowicz, 1900, s. 4.

¹⁴⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Smrt. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 103).

¹⁴⁶ „uchopit roucho bytostí tvé, odešlé v Neznámo“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Tryzna. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 88).

¹⁴⁷ HLAVÁČEK, Karel: Podmořské pralesy se ani nezachvěly. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 16).

¹⁴⁸ BŘEZINA, Otokar: Vítězná píseň. In: *Svítání na západě* (Březina, 1896, s. 28).

personifikovaná označení vyvolávající dojem obratu k Bohu se jedná opět spíše o nedosažitelnou dálku, případně o estetizovanou víru v myšlenku umění, v kult umění.¹⁴⁹ K personifikaci přistupuje také Stanislav Kostka Neumann, pro něhož je Neznámý¹⁵⁰ či Onen sice projevem víry, ale deformované, obrácené k satanovi jako novém vykupiteli trpícího, zoufajícího básnického subjektu.

Moře a vzdálené břehy, ostrovy

*Z přístavů známých vyplul jsem v Neznáma kraje...
vod vlny stišené odleskem Minula vzplály,
proud žití uchvátil loď – nemožno k břehům se vrátit –*¹⁵¹

V prostoru fikčního snového světa, se objevuje v různých proměnách motiv moře – to svými konotacemi podporuje představu nekonečné krajiny, již je třeba snažit se překonat k dosažení vytoužené dálky, a zároveň propojuje básně s širším okruhem textů, nejvýrazněji s Rimbaudovým *Opilým korábem*,¹⁵² kde se (kromě symbolu marného plutí už v názvu) objevuje také mořská vodní plocha jako odraz bezcílného bloudění dekadentního básníka.

*Od těch dob koupal jsem se v mléčné básni moří,
hvězdami nasáklých, k zeleným azurům
hltavě přissátých, v něž vzníceně se noří
tvář utopencova, bledá a plná dum.*¹⁵³

Tvůrčí subjekt se upíná k protilehlým nedosažitelným břehům z mořem,¹⁵⁴ za neohrazeným meziprostorem,¹⁵⁵ který ve výsledku není možné překonat.¹⁵⁶ Moře jako prostranství interstatusu *uvnitř* fikčního světa se navíc stává prostředkem stylizace básníka, který vytváří sugesci nedosažitelnosti vysněného ideálu.

¹⁴⁹ Vojvodík, 2004, s. 34–35.

¹⁵⁰ NEUMANN, Stanislav Kostka: Hetéry. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 13).

¹⁵¹ BABÁNEK, Karel: Na vodách života. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 45).

¹⁵² Rimbaud, 1964.

¹⁵³ Rimbaud, 1964.

¹⁵⁴ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 56).

¹⁵⁵ „moře bez hrází“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v duši. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 43).

¹⁵⁶ „klesající loď duše mé“ – BABÁNEK, Karel: Rozbitá loď. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 57).

*Vzpomínáte na krásnou legendu o delfínu, již jsem vám kdysi vypravoval na jezeře? A na zakletého básníka vzpomínáte, jehož celý život byl jedinou jásavou hymnou ke slávě Moře?*¹⁵⁷

Aqua nigra – vody, jezera, vlny

Vedle rozlehlé mořské plochy se objevují také příbuzné vodní motivy jezer, tůní a dalších stojatých vod. V duševní krajině dekadentního subjektu často leží stojaté, hlubinné vody, opojná aqua nigra zániku¹⁵⁸ podobná Preislerovým *Černým jezerům*,¹⁵⁹ Právě u temných, nepřekonatelných vodních ploch lze mimo jiné dobře pozorovat také motivickou provázanost výtvarného dekadentního umění s básnickým. Černá hladina je pro umělce prostředkem pro zrcadlení stavu mysli i vizuální reprezentaci nekonečných dálek a hlubin. V kombinaci s přímou reprezentací osoby tvůrce-subjektu se tak aquae nigrae objevují nejen u zmiňovaného Preislera, ale i v dalších dílech z konce století, například v Kupkově *Meditaci*¹⁶⁰ či Koblihových ilustracích *Mstivé kantilény*¹⁶¹ i dalších jeho cyklech.¹⁶²

Temná voda literární odráží stejně jako ta vizuální zoufalý stav mysli autora, zároveň ale funguje ve své nehybnosti jako symbol úmorného bezčasí, které visí nad neohrazeným prostorem a kterému se básník nemůže vymanit. „Voda ponurá se valí s nudou“,¹⁶³ černá jezera jsou pozorována v „tmavoprázdne hodince“,¹⁶⁴ kdy se převalují jen „líné vlny času“. ¹⁶⁵ V ohledu k bezčasí se opakovaně objevuje motiv stojatých vod,¹⁶⁶ případně i vod mrtvých,¹⁶⁷ kalných,¹⁶⁸ hnijících.¹⁶⁹

¹⁵⁷ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 59).

¹⁵⁸ Vojvodík, 2004, s. 40.

¹⁵⁹ Viz obrazová příloha 2.

¹⁶⁰ Viz obrazová příloha 3.

¹⁶¹ Viz obrazová příloha 4.

¹⁶² Například cyklus deseti ilustrací k Máchovu Máji, 1911.

¹⁶³ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Agonie* (Almanach secese, 1896, s. 43).

¹⁶⁴ OPOLSKÝ, Jan: *Jezero*. In: *Klekání* (Opolský, 1900, s. 6).

¹⁶⁵ BABÁNEK, Karel: *Město*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 50).

¹⁶⁶ Například: PROCHÁZKA, Arnošt: *Vyhnaneček*. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 9); KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: *Mrtvé přátelství*. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 23); BABÁNEK, Karel: *Spleen*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 36).

¹⁶⁷ BABÁNEK, Karel: *Na vodách života*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 45).

¹⁶⁸ BABÁNEK, Karel: *Neznámý*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 51).

¹⁶⁹ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Morálka davu*. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 11).

Nehybná plocha není v dekadentní poezii pouze metaforickým odrazem duševního stavu, ale stává se také doslovným odrazem okolní (duševní) krajiny. Opakovaně se vrací motiv vodního zrcadla („zrcadlo vody mrtvé, bez kapradí“¹⁷⁰), konkretizovaného do podoby rybníka, v němž se odráží lesk měsíce¹⁷¹, louže¹⁷² či ustáleného obrazu temné jezerní plochy.

*Ó mrtví hřbitovů, v něž luny zář se dívá,
[...]
vás průvod příšerný v mé duše zrcadle
se chvěje zastřeně jak řada zamlžená

obrazů vysněných, jež mizí v prvním tknutí,
jak sněhu padlého se pýří roztaví,
obrazů nejasných jak odraz blýskavý
jezerních zrcadel, když v mlhách stříknou rtutí.¹⁷³*

Pláně a pustá krajina

Neohraničenost duševního prostoru je zobrazována i dalšími prostředky – především motivy pustoty, prázdna a opuštěných plání, které dotvářejí monochromatickou atmosféru degenerovaného prostředí, „neplodné, choré krajiny“¹⁷⁴, kde nic neroste a nemůže přežívat.

Nesmírné pláně mizely v dáli, v beztvarém, bezbřehém, mrazivém prázdnu.¹⁷⁵

Bezútěšný prostor vyvolává stejně jako nehybné vodní hladiny obrazy nepřekonatelné dálky a pustota krajiny¹⁷⁶ dotvrzuje osamocenou pozici tvůrčího subjektu, bezcílně bloudícího neohraničeným světem zastřešeným navíc jen „safírovým prázdňem oblohy“.¹⁷⁷

¹⁷⁰ LEŠEHRADEK, Emanuel: Nálada noční. In: *Smutné kraje* (Lešehrad, 1898, s. 13).

¹⁷¹ BABÁNEK, Karel: Večer. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 24).

¹⁷² OPOLSKÝ, Jan: Nálada stará. In: *Klekání* (Opolský, 1900, s. 9).

¹⁷³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Miserere. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 31).

¹⁷⁴ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 62).

¹⁷⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Ostrov mrtvých. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 80).

¹⁷⁶ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 54).

¹⁷⁷ OPOLSKÝ, Jan: Konec ballady. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 28).

Duše jako prostor

S obratem pozornosti od času k prostoru¹⁷⁸ se i niterné prožitky básníka, stavy jeho mysli, přenáší do fikčních světů duševní krajiny. Dekadentní autoři nepoužívají pouze ojedinělé motivy charakterizující konkrétní prožívané pocity (dálka, temné jezero, apod.), ale konstruuji celkový obraz prostředí alternativního světa, které odráží jejich duševní rozpoložení, vycházející z nutného upoutání k reálnému světu.

Krajina v duši

Duše explicitně propojená s krajinou se objevuje nejčastěji v tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic,¹⁷⁹ ale jako zásadní motiv prochází napříč dekadentní literární tvorbou i dalších autorů období konce století, ať už v titulech básní *Krajina v duši*,¹⁸⁰ jako ustálené spojení krajiny duše¹⁸¹ nebo jako širší charakteristika duševního prožívání: „Království [Psýchy] je složeno z podivných, odstínově až hemživých krajin.“¹⁸² „V mé duši podzim šel.“¹⁸³

Uvězněná duše – komnaty, hrobky a sklepení

Vedle rozlehlých venkovních prostor se objevují v dekadentní literatuře také motivy duše jako prostoru uzavřeného, symbolizujícího vězení duše ve fyzickém těle. Bezvýchodné uvíznutí v prostoru vlastní duše naznačuje už Karásek ze Lvovic svou první sbírkou *Zazděná okna*,¹⁸⁴ která zároveň ustanovuje básnický subjekt, který vědom si tohoto nuceného uvěznění přijímá roli osamoceného vydědence, odkázaného „do hrobky své duše, nad níž noc se klene“¹⁸⁵, do sklepení duše, které je „zaprášené,

¹⁷⁸ Viz kapitolu Důraz na vizualitu.

¹⁷⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: *Krajina v duši*. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 43), či výzva „Vejdi v duši mou“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Beethoven. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 78).

¹⁸⁰ BABÁNEK, Karel: *Krajina v duši*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 49).

¹⁸¹ KORÁB, Julius Alois: *Opouštím mládí* (Almanach secese, 1896, s. 35).

¹⁸² Wojkowicz, 1900, s. 11.

¹⁸³ BABÁNEK, Karel: *Večer*. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 34).

¹⁸⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 5–59).

¹⁸⁵ KORÁB, Julius Alois: *Opouštím mládí* (Almanach secese, 1896, s. 35).

šeré“.¹⁸⁶ Básník odchází v komnaty duše¹⁸⁷ a ozývá se pouze „unylé volání ze hlubin člověka, v němž zajatá duše po Spříznění teple lká“.¹⁸⁸

Neuniknutelnost z ohraničeného prostoru je navíc podpořena absencí oken, ať už se jedná o sklepení a hrobky, nebo vědomé uzavírání se do starého, opuštěného domu, jež svými konotacemi podporuje opuštěnou, vyděděneckou pozici tvůrčího subjektu.

*Kdos' v duše mé se ukradl nestřežený dům,
a netečnosti spustil v oknech záclony
(měl illusemi sesláblý již zrak
a nesnes' života den bílý, nádherný)
ve vzduchu těžkém, mrtvém slabých chvil,
v soumraku smutku v síních rozlitém
naděje bledá světla rozžíhal.*¹⁸⁹

Chrám a kostely

Prázdné, opuštěné budovy jako vyjádření duševního stavu jsou motivem konkretizovaným často také do podoby náboženských staveb. Obrazy pustých chrámů¹⁹⁰ a „prázdnota šerá [která] z oken chrámu zela“¹⁹¹ umožňují eskalovat míru samoty a odloučení duše básníka, jenž zůstává opuštěný, a to i ve sféře duchovní.

Motivy starých chrámů a kostelů nicméně slouží také individualistickému gestu umělce, který zavrhuje církevní hodnoty, zřídá se duchovní tradice a obrací se do vlastní duše. „V mém nitru chrám, tam sobě jsem bohem, má Pravda v něm zpívá.“¹⁹²

Vyhaslé ohně – monochromatický svět a interstatus dne

Vzhledem k tomu, že pozornost dekadentních básníků je obrácena především k prostoru a obraznosti duševních krajín, a tedy k sugesci vizuality poezie, hraje

¹⁸⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Nálada zmrtnělá. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 36).

¹⁸⁷ BABÁNEK, Karel: V komnatách duše, In: *Almanach secese*, 1896, s. 13.

¹⁸⁸ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 18).

¹⁸⁹ BABÁNEK, Karel: Vetřelec. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 56).

¹⁹⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Venus masculinus. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, s. 66).

¹⁹¹ HOUDEK, Vladimír: Horror vacui. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 23).

¹⁹² NEUMANN, Stanislav Kostka: Morálka davu. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 11).

v textech významnou roli (ne)barevnost. Základ této barevnosti pak leží opět v duševním stavu básníka – prostory dekadentního umění jsou ponořeny do monochromatického světa odpovídajícího zoufalství i melancholickému spleenu tvůrčího subjektu. Krajina zůstává v „šeru bez kontur a ostrých čar a rysů, bez barev ostrosti a bez hýření tónů, kde v stíny plíživé vše dlouží se a schvívá“.¹⁹³ Jak píše o dekadentních textech Josef Vojvodík: „Prostor a čas těchto básní je fixován na chronotopii noci, lunárního světla, otrávených mlh, mrazivých hvězd, chladně jiskřivých minerálů, ale také vlhkých krypt, hrobů a všepokrývající šedi.“¹⁹⁴

Denní doba, stmívání a šedé podzimy

Interstatus neurčitého světa ponořeného do šedi a rozmlžených kontur navíc podporuje využívání přechodných dob denních i ročních. Hranice dne a noci se objevuje jako ustálený motiv nejen v Hlaváčkově sbírce *Pozdě k ránu*,¹⁹⁵ pevně situované do interstatusu denních dob (ať už se jedná o stmívání¹⁹⁶, východ slunce,¹⁹⁷ nebo třeba o konkretizovaný posun na co nejzazší hranici noci v titulní básni¹⁹⁸), ale v celkovém souboru dekadentní poezie konce století. Právě doba stmívání a rozednívání slouží jako ideální obraz krajiny zbavené ostré barevnosti, ponořené zároveň do obou extrémů (světla i temnoty), ale setrvávající na jejich hraně. Zejména soumrak, šero podvečera, s sebou navíc nese metaforiku umírání, konce, ztráty naděje, kterou by mohlo vzbuzovat denní světlo.

*Mě často v samotě cit zvláštní schvátí:
To bývá v podvečer, kdy tvary věcí hasnou,
Kdy dokola kraj v šedých flórech splývá
A chladne, chladne...¹⁹⁹*

¹⁹³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Spleen. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 11).

¹⁹⁴ Vojvodík, 2004, s. 42.

¹⁹⁵ HLAVÁČEK, Karel: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 7–50).

¹⁹⁶ HLAVÁČEK, Karel: V ustrašení. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 33).

¹⁹⁷ HLAVÁČEK, Karel: Záhada. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 35).

¹⁹⁸ HLAVÁČEK, Karel: *Pozdě k ránu*. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 12–13).

¹⁹⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Tryzna. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 87).

Bezbarvý svět vyhaslých ohňů využívá také motivů podzimu,²⁰⁰ podobně jako hraniční denní doba zatížených symbolikou umírání a přechodnosti – jeseň,²⁰¹ podzimní noci²⁰² i soumrak padající do kraje²⁰³ konstruuji odraz beznaděje a deziluze tvůrčího subjektu. Stejně jako trpí jeho duše, i den zoufale křičí²⁰⁴ a v těžké agonii umírá.²⁰⁵

Šero a stín

Estetika bezbarvého (a beznadějného) světa není nicméně konstruována jen konkrétními evokacemi denních dob. Zásadní je v tomto ohledu především práce se světlem jako taková. „Jsem básníkem světla, tónů, tajemného života, jenž dýchá z věcí. A stínů a smrti,“²⁰⁶ píše Otokar Březina. Právě stíny společně s deformací a tlumením světla pak tvoří jeden ze základů dekadentního barevného interstatusu obecně.

*Jak je to? Věru, nevím dosud;
přátelé, touhy, krásné ženy,
vše vzdálil, zhltl lačný Osud,
jen šerý hvozd zbyl beze změny.*²⁰⁷

Duševní krajina básnického subjektu je ponořena ve spící šero²⁰⁸ a ve tmy strnulé,²⁰⁹ sen se odehrává v šerém přítmí, kde „slunce mrtvo zhaslo v chumlech mraků“.²¹⁰

²⁰⁰ Na motiv podzimu (stejně jako interstatus denních dob) upozorňuje Pynsent ve stati *K morfologii české dekadence* (1988, s. 168–181). Jaro a léto oproti tomu vidí jako „doby vulgární a měšťácké“ – v tomto ohledu je ovšem nutno poznamenat, že právě jaro, v rámci dekadentních textů deformované a tlející, s sebou může stejně tak nést symboliku umírání, definitivního potvrzení beznadějně rezignace.

²⁰¹ BABÁNEK, Karel: Večer. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 34).

²⁰² HOUDEK, Vladimír: Finále. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 20).

²⁰³ BABÁNEK, Karel: Večer. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 22).

²⁰⁴ „Výkřiky soumraků!“ BŘEZINA, Otokar: Tajemství bolesti. In: *Svítání na západě* (Březina, 1896, s. 16).

²⁰⁵ MERTA, František: Smrť dne (Almanach secese, 1896, s. 38).

²⁰⁶ BŘEZINA, Otokar, převzato z: Vojvodík, 2004, s. 37.

²⁰⁷ LEŠEHRADEK, Emanuel: Hvozd. In: *Smutné kraje* (Lešehrad, 1898, s. 18).

²⁰⁸ BERGMANN, Fr. R.: Na struně D. (Almanach secese, 1896, s. 14).

²⁰⁹ BABÁNEK, Karel: Nálada sváteční. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 19).

²¹⁰ PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 18).

V rámci rozostření prostoru navíc stíny opět umožňují básníkovi evokovat neprozkoumatelnou dálku – otevírá se prostor propasti,²¹¹ soumrak se v duši slívá v neprostupné šero „a nikde, nikde cíl“.²¹²

Krajina v šedé barvě

Společně se stíny je tematizovaná také samotná šedá barva, která opět umožňuje jednak podpořit vizuální neurčitost prostoru („vše zatopeno prachem šediva“²¹³) i kontur („v šedi [olova] se rozplývá tvar“²¹⁴) a jednak umocnit sugesci beznaděje umělce.

*Ztraceny barvy marnivé,
selhaly vroucí zpěvy
v propasti tísně šedivé...
Kdy bude den, se neví.*²¹⁵

Mlha, opar

Podobně jako jitřní a podvečerní šera zajišťuje znejasnění prostoru také mlžný opar. Mlha se stává pro dekadentní básníky prostředkem přechodu do alternativní skutečnosti – „sny a vidiny vstávají z bílých mlžin“,²¹⁶ samotná mlha je nositelkou zhoubné omamnosti, symbolem smutku, jenž padá do duše.²¹⁷

*Mha šedá, studená ten nízký obzor halí
a houstne rozplízlá a o stromy se třepí –
mha těžkých sklamání se choulí tu a válí
a všecko umrtví a na všecko se lepí.*²¹⁸

²¹¹ „stíne propasti“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Incubus. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 68).

²¹² BABÁNEK, Karel: Já bílou cestou šel... In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 42).

²¹³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Zazděná okna. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 48).

²¹⁴ MERTA, František: Zimní krajina (Almanach secese, 1896, s. 40).

²¹⁵ OPOLSKÝ, Jan: Finis. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 47).

²¹⁶ BOUŠKA, Sigismund: Mrtvý Verlaine (Almanach secese, 1896, s. 18).

²¹⁷ BABÁNEK, Karel: Spleen. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 36).

²¹⁸ ZEMAN, Fr. J.: V jednadvaceti letech (Almanach secese, 1896, s. 49).

Podzimní mlžný opar se mění v otravné páry,²¹⁹ v černé páry mdlob,²²⁰ které nutí básnický subjekt zůstat v interstatusu snu a tíživé existence. „A nelze mřít v těch mlhách... A není síl žít v díle... A hnusu černý nezmar nezná atrofie.“²²¹

Měsíční svit

Svázanost dekadentního prostoru s obdobím noci a hraničními denními dobami se odráží také v časté tematizaci měsíčního svitu. Ten je v rámci propojení krajiny s krajinou myslí opět do jisté míry odrazem básnickových duševních stavů: objevuje se měsíc zsinálý,²²² morózní,²²³ truchlící,²²⁴ obklopený smutnými mraky.²²⁵ Jeho svit dotváří obraz bezbarvého, melancholického světa. Zejména pro Karla Hlaváčka se pak z měsíce stává frekventovaný motiv pro posílení vizuální sugesce básnických textů – jeho „srp měsíce jak stříbrný je plech“, přechází z mdlých, morózních odstínů²²⁶ do rudého²²⁷ i žlutozeleného²²⁸ jasu a vytváří extrémně konkrétní obrazy duševní krajiny tvůrčího subjektu:

*Vyšel měsíc, malý bronzový plátek, úžasné vzdálený, ostrá v obryse jako
čerstvě vyseknutý plíšek ze zlaté mědi. Vyšel a ulpěl jako kapka žlutého oleje
na hladké, ostře broušené ploše slídového skla.*²²⁹

²¹⁹ PROCHÁZKA, Arnošt: *Zdrčená revolta*. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 13).

²²⁰ BŘEZINA, Otokar: Tajemství bolesti. In: *Svítání na západě* (Březina, 1896, s. 17).

²²¹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Zhnusení. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 12).

²²² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v duši. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 43).

²²³ HLAVÁČEK, Karel: Anaemie. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 20).

²²⁴ LEŠEHRADEK, Emanuel: Mdlý večer. In: *Smutné kraje* (Lešehrad, 1898, s. 23).

²²⁵ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 56).

²²⁶ HLAVÁČEK, Karel: Anaemie (Almanach secese, 1896, s. 26).

²²⁷ HLAVÁČEK, Karel: Za noci březnové. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 18).

²²⁸ HLAVÁČEK, Karel: Anaemie (Almanach secese, 1896, s. 26).

²²⁹ HLAVÁČEK, Karel: Má Ithaka. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 23).

Tlumené osvětlení lamp a luceren

Vedle ustáleného básnického toposu měsíce používají dekadentní autoři často světelné zdroje artificializované²³⁰ – pracují s motivy plynových světel,²³¹ luceren, lamp, zbavených navíc teplých, hřejivých barevných konotací. Jejich svit je zastřený,²³² chabý,²³³ jsou to „lampy resignace“,²³⁴ u nichž je tematizováno zejména dohasínání,²³⁵ podporující opět sugesci hraničního stavu reality a smrti.

*A teď se zdá mi znenáhla,
Bytost že moje se dělí,
Umdlená část že odchází,
Jako když lampy svit zhasne,
Lampy jež dlouho hořela, A teď se zsinálá šeří...²³⁶*

Hniloba, rozklad, zhnusení

„Dekadence objevila odvahu pojmenovat svět a život v celé jeho šíři a bohatosti, poutala ji možnost objevovat jeho hloubku i za cenu objevení hrůzy a šílenství.“²³⁷ A právě hrůzy upadající společnosti a bezvýchodné reality pak nastavují dekadentní autoři ve svých dílech jako zrcadlo okolnímu světu. Tematizace hniloby, tlení a ohavnosti sice do jisté míry šokuje a zároveň rozšiřuje, otevírá tabuizované poetické motivy, jedná se ale především o prostředek zobrazení bezútěšného stavu skutečného světa a zoufalství básnické duše, jež si úpadek uvědomuje a snaží se mu marně vymanit. Společenský

²³⁰ Jako motiv se v textech objevuje i slunce – stojí ovšem buď v přímém kontrastu k tematizovanému měsíci (BABÁNEK, Karel: Večer. In: *Vytržené listy*, Babánek, 1896, s. 22), nebo je jeho svit deformovaný a stejně jako měsíční svit morózní, mrtvolný („mrtvě svítí“, HLAVÁČEK, Karel: Krajina v duši. In: *Pozdě k ránu* [1896], Hlaváček, 1930, s. 43); „morózní“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Kalný západ, In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 19).

²³¹ BABÁNEK, Karel: Z ulice. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 7).

²³² „zastřený svit modré lampy“ – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Hymnus panně Marii. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 82).

²³³ BREISKY, Arthur: Watteau, rozčarováný. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 63).

²³⁴ BABÁNEK, Karel: Resignace. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 55).

²³⁵ „poslední lampa praskla“ – NEUMANN, Stanislav Kostka: Nad poslední mrtvou v rodinné hrobce. In: *Almanach secese*, 1896, s. 40.

²³⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Umrtnění. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 93).

²³⁷ Urban, 2006, s. 76.

vyhnanec je „hnusem nasycen“²³⁸ a neúspěšně se snaží překlenout hranici rozkládající se, tlející skutečnosti a snu.

*Vy, kterým Tajemství na tlících leží rtech,
do vašich páchnoucích a slizkých loží vrací
se duše zmrtněná a těžká dusným snem,
do zraků vyhaslých, v ty důlky prázdné ztrácí
se v náhlé extázi, za tmavým fantomem.*²³⁹

Počínaje už Baudelairovou slavnou *Charogne*²⁴⁰ vstupuje do kontextu symbolismu a dekadence tematizace hniloby a hnusu jako prostředek přímého zobrazení skutečného světa („A přece jedenkrát budete, není zbylí, jak tohle svinstvo plné much“²⁴¹), jako snadno a jasně rozšifrovatelný symbol rozpadu mravního a duševního, jenž lze používat jako referenční rámec a explicitně na něj ukazovat. Téma hniloby jako připomínka neustále upadajícího světa se prolíná prostorem dekadentních děl nejen v rámci tematizace obecného zhnusení básnického subjektu, ale také v konkrétních obrazech hnilobných listů²⁴², plísň²⁴³, bahna²⁴⁴, hnusajících těl²⁴⁵ či v motivech propojených s evokací smyslů – objevují se zejména čichové podněty jako je smrad,²⁴⁶ hnilobný zápach²⁴⁷ nebo výpary.²⁴⁸

Smrt

*Je mi, jako bych krácel po cestě za husté mlhy, jaká bývá u nás kolem Vánoc;
několik kroků před sebe vidím cestu fádni a jednotvárnou, pak hustá mlha; po
několika krocích totéž a totéž; mlha bez konce a bez proniknutí, cesta fádni a*

²³⁸ PROCHÁZKA, Arnošt: Vyhnanec. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 8).

²³⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Miserere. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 31).

²⁴⁰ Nejznámější v překladu jako Zdechlina, například BAUDELAIRE, Charles: Zdechlina. In: Baudelaire, 1997, s. 94–96.

²⁴¹ BAUDELAIRE, Charles: Zdechlina. In: Baudelaire, 1997, s. 95.

²⁴² BABÁNEK, Karel: Podzim. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 33).

²⁴³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Umrtvení. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 91).

²⁴⁴ OPOLSKÝ, Jan: Ďábelská sonáta. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 41).

²⁴⁵ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 67).

²⁴⁶ „smrduté kouře“ – PROCHÁZKA, Arnošt: Konec pohádky. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 11).

²⁴⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Staré domy. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 30).

²⁴⁸ NEUMANN, Stanislav Kostka: Hetéry. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 13).

*pustá. Konec celé té únavné pouti je smrt. Řeknu upřímně, že ve smrti není žádná poesie; mimo mrtvice aneb nějaké lethargie, každá jiná smrt, při níž člověk zachovává si vědomí až do posledních okamžiků, jest strašlivým zápasem mezi snahou žítí a mezi fysickou nemožností žítí.*²⁴⁹

Jedním ze základních makrotopoi dekadentního umění je nepopíratelně motiv umírání.²⁵⁰ Téma i konkrétní obrazy smrti pak v tomto kontextu opět slouží především jako prostředek tvůrčího subjektu umožňující „vyhrocené zachycení pocitu izolace a zmaru“.²⁵¹ Umírání jako interstatus zároveň dovoluje básníkovi odpoutat se od skutečnosti a otevřít mu bránu do světa imaginace. „Teprve Smrtí, zřeknutím se pozemského života uvězněného v hranicích časoprostoru a odvržením hyletického, čistě materiálního těla jako vězení duše se ‚věčná noc‘ stane dnem ‚věčného snu‘, tedy dnem věčného, duchovního (pneumatického) života, který je v gnostickém myšlení nerozlučně spojen s (absolutním) poznáním.“²⁵² V opětovném uvědomování si nedosažitelnosti tohoto absolutního vrcholu poznání a svobody duše se tak básnický subjekt obrací právě k pronikání do hraničních stavů nemoci a psychického vyšínutí, jež mu umožňují alespoň částečný alternativní prožitek. „A zemřít nemohl jsem, jen zmdlením zmíral.“²⁵³

Umírání jako přechodný stav

Vedle smrti jakožto ultimátního vykoupení básnické duše se tak hlavním prostředkem přechodu do fikčního světa i obrazu pozemského utrpení a zoufalství stává právě interstatuální stav umírání – právě v tomto hraničním významu je také zastřešujícím motivem pro široké spektrum témat a konkrétních obrazů s umíráním spojených, ať už se jedná o slovní konotace – zmínky krve²⁵⁴, hudební útvary,²⁵⁵ tematizace hrobů, rakví, hřbitovů – nebo o symbolické propojení interstatusu umírání s hraniční dobou

²⁴⁹ *Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889–1905*, 1936, s. 51–52.

²⁵⁰ Pynsent, 1988, s. 251.

²⁵¹ Urban, 2006, s. 327.

²⁵² Vojvodík, 2004, s. 51.

²⁵³ BABÁNEK, Karel: Věčný Žid. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 46).

²⁵⁴ Viz kapitolu Krev a oheň.

²⁵⁵ například rekviem – KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Rekviem. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 56).

dne (Smrť dne²⁵⁶), s tématem podzimu a s neplodnou, hnijící přírodou.²⁵⁷ Umírání se přenáší i na smyslové vjemy – na prasklou strunu²⁵⁸ i melodie „...hle konec, konec žití, jen plačte s mojí violou...“²⁵⁹ – na nálady²⁶⁰ i na orgastická vyvrcholení přecházející ve vrchol smrtelný.

*A padnouce na své štíty, pod ranami nepřátel, promísíme své bratrské údy a v jeden nápoj slijeme svou krev, a naše rty jej budou pít v hodině umírání.*²⁶¹

V reakci na úmornou realitu upadající společnosti i degenerované přírody se dekadentní umělec nutně neustále vrací k tématu smrti a sebe i své okolí staví před otázku: „Myslíš jsi na to, až budeš umírat?“²⁶²

Mrtvo

Smrt jakožto prostředek charakterizace skutečné krajiny i prostoru duše dotváří také autorskou stylizaci básníka jako vydědence, který je opuštěný a odkázaný k bezčasému prostředí duševní krajiny. Tvůrčí subjekt se „dýchaje vzduch mrtvého již století“²⁶³ propadá do zmrtveného kraje,²⁶⁴ do mrtvého světa.²⁶⁵ „Ztratil se prostor, zmizel čas, bylo jen jediné: mrtvo!“²⁶⁶ „Již mrtvo vše, mrtvo vše, kraj ani nezadýchá –“²⁶⁷

Hřbitovy, rakve, hroby a hrobky

Umírání jako téma odrážející se v konkrétních realizacích a zastřešující svým způsobem tvorbu konce století se projevuje také v motivech s ním explicitně spojených, jako jsou hřbitovy, rakve či hrobky. V podobě prostředku pro podpoření sugesce, atmosféry zoufalé nálady umírajícího světa, se objevují obrazy černé rakve,²⁶⁸

²⁵⁶ MERTA, František: Smrť dne (Almanach secese, 1896, s. 38).

²⁵⁷ Viz kapitolu Květy zla.

²⁵⁸ HOUDEK, Vladimír: Finále. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 19).

²⁵⁹ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 67).

²⁶⁰ „zmíravé nálady“ – HOUDEK, Vladimír: Z lazaretu Venušina. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 69).

²⁶¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Poznání. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 111).

²⁶² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Radost zániku. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 94).

²⁶³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Déšť spleenu. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 73).

²⁶⁴ BABÁNEK, Karel: Noc. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 32).

²⁶⁵ OPOLSKÝ, Jan: Okamžik letu. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 27).

²⁶⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Umrtvení. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 91).

²⁶⁷ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 67).

²⁶⁸ MERTA, František: Smrť dne (Almanach secese, 1896, s. 38).

mrtvoly,²⁶⁹ koster,²⁷⁰ hrobů²⁷¹ i hřbitovního kvítí.²⁷² Symbolika smrti se vzhledem k přímému propojení s psychickým laděním básníka přenáší také do duševní krajiny, jež se mění v hrobku duše,²⁷³ ve hřbitov.

*Hřbitovem duše své jsem klidný šel,
kde zašlého již dávno stesk se chvěl.
Zde vše jsem pochoval, v co věří svět...*²⁷⁴

Ztělesnění smrti

Smrt jako nedosažitelný vrchol finálního vykoupení umělce dosahuje v dekadentní literatuře určité sakralizace, estetizace.²⁷⁵ Jak ohlásil už Nietzsche²⁷⁶ a prohlašují v návaznosti na něho i dekadentní autoři: „*Mrtev je bůh, a morem páchne jeho zelené tělo.*“²⁷⁷ A právě smrt se tak stává novým cílem, postaveným na místo vykupitele z pozemské bezvýhodné skutečnosti a z duševního utrpení. K smrti jako přítelkyni,²⁷⁸ jako platonické milence²⁷⁹ obrací se básnický subjekt v modlitbě, v naději na konečné vykoupení.

*Bělouňké, nezvěstné mlhy neproniknutelné
plní mou hlavu, usláblou strachem –
představy zlekaně bloudí již nesřetězeny,
s rukama bojácně vytrčenýma,
[...]
Slyšíte její krok zloudaný zdola? – – –
Z příkopů Kastelu chvilkami volá*

²⁶⁹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Zhnusení. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 12).

²⁷⁰ OPOLSKÝ, Jan: Když vynesli jej... In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 4).

²⁷¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Z temnoty jsem vyšel. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 100).

²⁷² HOUDEK, Vladimír: Nad zoranými poli v máji. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 65).

²⁷³ KORÁB, Julius Alois: Opouštím mládí (Almanach secese, 1896, s. 35).

²⁷⁴ BABÁNEK, Karel: Resignace. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 43).

²⁷⁵ Vojvodík, 2004, s. 52.

²⁷⁶ Nietzsche, 2011, s. 86.

²⁷⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Venus masculinus. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 66).

²⁷⁸ BŘEZINA, Otokar: Víno silných. In: *Svítání na západě* (Březina, 1896, s. 32).

²⁷⁹ BREISKY, Arthur: Kvintesence dandysmu. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 121).

do našich zavřených okenic: hola!...

Příteli! Otevřete!! hola!!! – – –²⁸⁰

Vražda, sebevražda

V kontextu snahy přiblížit se smrti jako vrcholu, alespoň skrze jí blízké (podobné) stavy hlubokého snu²⁸¹ či extrémní agonie, objevují se v dekadentní literatuře motivy vraždy a sebevraždy. Básníci zkoumají hranu reality až k „bodu zlomu“²⁸² a řeší téma totální sebedestrukce²⁸³ i sexuální extáze na hranici šílenství jako cesty k extrémního prožitku, jenž by je z reality dokázal vytrhnout.

Divoká, prokletá spíjí mne rozkoš,

Zuřivá choutka teď práská můj cit:

Vyrazit, vrhnout se na tvoje tělo,

Na tvoje horké a smyslné tělo,

Vyssátí z retů tvých všechnu tvou krev,

V šílenství zadusit v hrdle tvém dech,

Rozlámat kosti a rozervat maso,

Hnědé tvé, barbarské, surové maso!²⁸⁴

Společně se záměrným vyhledáváním tématu a prožitku umírání se objevují motivy smrti v dekadentním umění také jako prostředek pro potvrzení osamocené role dekadenta ve společnosti. „Chmurný vězeň všemi zavržený, jemuž připravují den popravy“,²⁸⁵ básnický subjekt odvržený a degenerovaný přijímá roli odsouzence i vlastní neschopnost vymanit se z interstatusu skutečného žití a umírání.

²⁸⁰ HLAVÁČEK, Karel: Přišla... In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 30).

²⁸¹ „sen jako brána do sféry thanatu“ – In: Vojvodík, 2004, s. 51.

²⁸² Urban, 2002, s. 132.

²⁸³ Urban, 2002, s. 135.

²⁸⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Nevím, kdos byl. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 76).

²⁸⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Hymnus panně Marii. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 81).

*Jak podlý, jenž nemá odvahy zlomiti pouto, rab,
já toužím zapomněti a vonnými opít se iluze.*²⁸⁶

Vydělení hluboce prožívajícího individua ze společnosti i odmítnutí upadajícího světa podporují také obrazy zástupů, výrazné nejen u Stanislava Kostky Neumanna, jehož první sbírky jsou významněji než u ostatních dekadentních autorů zaměřeny na kritiku společnosti a postupně také směřovány k satanistickému kultu, ale také v dalších dílech dekadentního symbolismu. Zástup umělců vnímavých duší je vykázán na okraj společnosti a odsouzen k cestě za nedosažitelnými dálkami i finálním vykoupením – a tuto svou pozici si bere za vlastní.

*Však dávno hladem už jim zuby zaskřípaly.
Šli prázdnou pustinou. – Hrot věže strměl v dáli.*

*A nevěřili v nic – jen v sebe, v sebe, v sebe,
jim bůh byl mív než prach a směšným prázdnem nebe.*

*Jich duch pln vzdoru byl. – Jen maně ruce spjali
v tu stranu, neznámá kde věž teď čněla v dáli.*

*Bezvolně sepjali jen ruce v zadumání.....
Bůh, věčnost, modlitba? – Ne, nevzpomněli ani! –*

*A Silní pomřeli!.... A přec v jich zraku tměla
se němá výčitka v cíp nebes, věž kde čněla.....*²⁸⁷

Květy zla

*Co vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho.*²⁸⁸

Podobně jako aqua nigra dekadentních obrazů je i příroda obklopující básnický subjekt zasažena degenerací a existenciální marností. I přírodní krajina dekadentního symbolismu je odrazem duševního stavu umělce – a na rozdíl od romantických a realistických děl je to odraz přírody neplodné, umírající, uměle vytvořené. „Dekadent

²⁸⁶ NEJČ, Karel: Mne zděsilo hrobů mlčení. In: *Básně* (Nejč, 1900, s. 8).

²⁸⁷ HOUDEK, Vladimír: Cesta silných. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 5).

²⁸⁸ HLAVÁČEK, Karel: Svou violu jsem nalaďil co možná nejhlouběji. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 14).

odmítá uvěřit empirii i imitovat přírodu,²⁸⁹ buduje si místo obojího krajinu stylizovanou, estetizovanou a zároveň v textech nastavuje zrcadlo šedé, degenerované skutečnosti obrazem přírody, která ve svém úpadku plodí pouze choré bytosti odsouzené k utrpení i deformované květiny, jež jsou buď smrtící svou opojností, nebo samy umírají.

Neplodnost a neúrodnost přírody

Vzhledem k síle deziluze a beznaděje přítomné v dílech dekadentních básníků, kteří se bez vyhlídek do budoucnosti obrací do bezčasí nereálného světa, i k dekadentnímu důrazu na prostor, krajinu duše, je očividné, že se tyto tendence musí projevit i na přístupu k přírodě jako „matce“, jež zajišťuje obnovu a budoucnost země. V mlžném, časovosti zbaveném interstatusu poezie konce století se tak proměňují i přírodní motivy.

„Kolem v přítmí nic nedokvetlo, nedozrálo jemnou závratí“²⁹⁰, příroda obecně je zbavena barevnosti a života „trav hořká zeleň zbledla v bělost chorou, barevné květy uschly v tón jak ze skla“²⁹¹. Motivy obrody jsou zbaveny svých běžných konotací, ať už se jedná o květiny jako takové, měnící se na hřbitovní kvítí²⁹², o pole neplodná²⁹³ a ležící ladem nebo o motiv neplodného budoucího jara²⁹⁴, které hnije a je užíráno jedem²⁹⁵.

Mrtvé a hnijící květiny

Právě hniloba je také základním prostředkem zobrazení degenerace přírody a existenciální nejistoty – básnický subjekt i přírodní objekty navíc v této nejistotě setrvávají – ve stavu umírání, definitivního, ale pomalého upadání „hynou pozvolna

²⁸⁹ Merhaut, 1994, s. 78.

²⁹⁰ HLAVÁČEK, Karel: Anaemie (Almanach secese, 1896, s. 26).

²⁹¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Narkózy. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 15).

²⁹² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Růže hřbitovů. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 53).

²⁹³ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 54).

²⁹⁴ PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 19).

²⁹⁵ HOUDEK, Vladimír: Však přece – In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 7).

jako zlomené stvoly bílých květin v ohřátých sklenicích“²⁹⁶. V krajině stojí mrtvé stromy,²⁹⁷ na zemi leží zvadlé lupeny²⁹⁸

*a kmeny zčernalé a křivé větve holé
mdle trčí do vzduchu, v němž rozkladu puch stydne.
Květ na nich dávno zvad', jen listů pár tlí dole,
pár listů sežloutlých – sny, touhy odumřelé –*²⁹⁹

Omamnost, jed

Stejně jako rostliny umírající objevují se také květiny smrtící. Smyslová sugesce se v tomto kontextu obrací především k vůni, která se mění na opojný parfém, jenž opět umožňuje básníkovi rozmlžení skutečnosti a přechod do imaginace, ať už ve formě snu vyvolaného omamnými květy³⁰⁰ a dechem květů omamným,³⁰¹ nebo ve formě otravy způsobené jedovatými výpary, jedem ve šťávách květů.³⁰²

*Má touha vzývá Tě a hledá jako noční motýl
Jedovatou vůni černých květů, jež jej usmrcují.*³⁰³

Nejčastější druhy květin

Konkrétní druhy květin jsou v rámci dekadentního symbolismu často dalším prostředkem sugesce úpadku – jejich tradiční symbolika se sice přenáší i do dekadentních textů, ale jen proto, aby mohla být následně převrácena, deformována. Bílý květ, lilie se objevují jako symbol nevinnosti, nicméně v kontextu, který tuto nevinnost zpochybňuje či zcela neguje. Zatímco u Hlaváčka se objevuje lilie ve své

²⁹⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Nevím, kdos byl. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 76).

²⁹⁷ SOVA, Antonín: Řeka. In: *Vybouřené smutky* [1897] (Sova, 2014, s. 237).

²⁹⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Záchvěvy mrtva. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 107).

²⁹⁹ ZEMAN, Fr. R.: V jednadvaceti letech (Almanach secese, 1896, s. 49).

³⁰⁰ PROCHÁZKA, Arnošt: Harakiri. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 27).

³⁰¹ BABÁNEK, Karel: Zimní krajina. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 15).

³⁰² BŘEZINA, Otokar: Víno silných. In: *Svítání na západě* (Březina, 1896, s. 31).

³⁰³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Venus masculinus. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 66).

„nezprzněné běli“,³⁰⁴ v Procházkově *Konci pohádky* „zprznili cudnost květů“³⁰⁵ a Neumannovy lekníny se mění na svůdné klíny žen: „Jsou hniující vody s hnusnou k vrhnutí chasou, ač panenský úběl leknínů na nich má svůdnosti vlohu.“³⁰⁶ Růže se objevuje buď jako rudá barva krve – krvavá růže na nadrech ženy³⁰⁷, krev růží³⁰⁸ – nebo je své typické červené barvy naopak zbavena a zůstává bezlistá,³⁰⁹ bílá.³¹⁰

Silnou roli hraje v sugestivitě květinových motivů, jak je patrné i z několika výše uvedených příkladů, vedle opojné vůně také barevnost. Monochromatické ladění dekadentní krajiny se odráží i v odstínech flory. Převažují tak květiny bílé (lilie, bílé tuberózy, bez, lekníny) a vybledlé (mdlý oddech šeráků³¹¹), krajina je ponořená do neurčitě melancholického svitu, který zbavuje barev také rostliny a živou přírodu a mění je na „vybledlý květ snů“,³¹² Z bezbarvého prostoru vyčnívají v silném kontrastu pouze rudé odstíny³¹³ – tedy červené květy růže či například máku.³¹⁴

Vzhledem k důrazu na opojnost vůně květin objevují se také rostliny s tímto atributem pevně spojené, ať už se jedná o druhy jedovatých květin, zejména bohlav,³¹⁵ nebo rostliny silně aromatické, jako jsou fialky,³¹⁶ již zmíněné růže („pronikavé skořicové vůně“³¹⁷) nebo nejčastěji tuberózy,³¹⁸ příznačné pro chorobnou stylizaci dekadentní krajiny i svým názvem.

³⁰⁴ HLAVÁČEK, Karel: Podmořské pralesy se ani nezachvěly. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 16).

³⁰⁵ PROCHÁZKA, Arnošt: Konec pohádky. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 11).

³⁰⁶ NEUMANN, Stanislav Kostka: Morálka davu. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 11).

³⁰⁷ HOUDEK, Vladimír: Staffáž vášně. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 11).

³⁰⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Úvodní. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 25).

³⁰⁹ HLAVÁČEK, Karel: Pseudojaponerie. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 24).

³¹⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Somnambula. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 26).

³¹¹ BŘEZINA, Otokar: Březen. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 21).

³¹² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Úvodní. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 25).

³¹³ viz kapitola Krev a oheň

³¹⁴ BABÁNEK, Karel: Poledne. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 28).

³¹⁵ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 59).

³¹⁶ BŘEZINA, Otokar: Vůně zahrad mé duše. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 35).

³¹⁷ HLAVÁČEK, Karel: Byla zakoupena medicejskými. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 24).

³¹⁸ Například KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Radost zániku. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 94).

Bytosti na hraně

V rámci snahy o opuštění žité skutečnosti a vytváření alternativních světů se dekadentní autoři obracejí často k bytostem, které tuto stylizaci pomáhají utvářet. Konstruuji pohádkové, mystické prostory vlastní imaginace, v nichž se pohybují nereálné postavy, otevírají krajinu duše bytostem z legend a mýtů. V „temnotách a příšeřích sklepení duše“³¹⁹ se zároveň střetávají s démony a duchy, jakožto bytostmi na hraně reality a věčného snu, tedy bytostmi, které setrvávají v interstatusu umírání a smrti.

Také sám básnický subjekt se v rámci snových představ stává postavou na hraně – osciluje mezi světem skutečným a imaginovaným. „Individualita osobnosti tvůrce se razantně [promítá] do jeho díla, estetického výkonu, jímž se stal život sám. Hranice mezi realitou a fikcí dostávala nové kóty.“³²⁰ Estetické umělecké požadavky přenáší do reálného světa a zároveň se stylizuje ve svých básních do vyhrocených pozic Krista – mučedníka, umělce jako kouzelníka³²¹ nebo například v případě Stanislav Kostky Neumanna do pozice apoštola³²², mesiáše satana jako náhrady za mrtvého boha.

Básník tak často přijímá (v realitě i snu) roli osoby vykázané na okraj společnosti a do naprostého osamění, které mu zároveň umožňuje učinit vědomý krok ven ze společnosti. „Vyhrocená skepse a životní pesimismus pak podnítily snahu o oddělení vlastní osobnosti od okolního světa, touhu po izolaci, samotě [...]. Umělec se stal – stejně jako jeho dílo – nepochopeným a nepochopitelným.“³²³ Stylizuje se do postav s vyloučením mimo společnost běžně spojovaných – do mnicha, poutníka, ale i básnické individuality jakožto vydědence, rebela či „hypersenzibilního ‚úpadkového‘ aristokrata“³²⁴ jako posledního, degenerovaného potomka vymírajícího rodu.

Fantomové a půlnoční krajina duše

Imaginované pohádkové světy podobné romantickým představám a secesní krajině rusalek se v dekadentní stylizaci rychle mění na příšerné temné světy halucinace a

³¹⁹ Merhaut, 1994, s. 80.

³²⁰ Urban, 2002, s. 141. (Vztahuje se k obrazu *Můj Kristus*.)

³²¹ BOUŠKA, Sigismund: Mrtvý Verlaine (Almanach secese, 1896, s. 18).

³²² „Jsem apoštol Nového Žití.“ – In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 29).

³²³ Urban, 2002, s. 141.

³²⁴ Vojvodík, 2004, s. 37.

fantasmatu, kde se zjevují duchové a fantomové.³²⁵ Zejména půlnoc (jakožto *Hodina duchů*³²⁶) je ideálním časem k otevření hranice mezi světem živých a mrtvých, kdy se básnický subjekt v reminiscencích setkává s mrtvou milenkou³²⁷ a kdy se krajiny duše zaplňují postavami zemřelých. Snový alternativní svět je nicméně propojen s nocí obecně – je rámován přechodnými dobami soumraku a svítání, kdy se vrací duchové do svých hrobů, jeho prostory šera a přítmí nanejvýš prosvětleného slabým měsíčním svitem jsou odrazem melancholického spleenu básnického subjektu, místem podvědomých vzpomínek, do nichž se subjekt noří a z nichž vystupují v krajinu právě postavy fiktivní, halucinované, deformované.

*V závojích černých těhotná hrůzou šla Noc...
Zbloudil jsem v duše své neznámém kraji...
daleká smutku jen rozrytá pole,
hluboké zející bolesti rokle,
průvody, viděl jsem na pustých hradech
duchů, již vlekli se z Minula klínu –
prchal jsem ze síní zbořených – z koutů.
Ohlasy ustávaly vzbuzené kroky.
Kol tůní zoufalství bloudil jsem černých,
v zelených děsu a studených svitech –
Na kraji vyvstalých, zamlklých lesů
klesl jsem – příšerných, tajemných šílenství lesů...³²⁸*

Nadpřirozené bytosti

Krajina duše jako obraz básnického prožitku otevírá prostor i dalším postavám a bytostem jakožto zhmotněním pocitů dekadentního umělce. Mysteriózní říše jsou zaplněné demony³²⁹ a upíry³³⁰ jako symboly zla a hrůzy lidského nitra³³¹, jako

³²⁵ Například KAMÍNEK, Karel: Konec písně (Almanach secese, 1896, s. 28).

³²⁶ HOUDEK, Vladimír: Půlnoční. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 13).

³²⁷ BŘEZINA, Otokar: Přátelství duší. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 11).

³²⁸ BABÁNEK, Karel: Neznámým krajem. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 53).

³²⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC: Setkání. In: *Sexus necans* [1897] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 154).

³³⁰ OPOLSKÝ, Jan: Dábelská sonáta. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 41).

³³¹ Urban, 2006, s. 73.

personifikacemi úpadku. Stejně jako duchové jsou navíc i upíři pevně spojeni se sférou noci a temnoty, která zahaluje prostor v duši.

*Ale zdá se mi za nocí tesklivých, podivných,
že duše má dělí se od těla
a najednou dostává upíří peruti,
pod jejichž rozmachy práskají bez vzruchu hvězdy,
a krajinou bázlívou, rozplízlou, bez stínu, bez světla,
se zlatou skvrnou měsíce nahoře nad mraky,
dává se tichounce v let.³³²*

V kontextu legend a pohádek se pak objevují také další nadpřirozené bytosti, opět ale v prostoru jistým způsobem deformovaném – pohádka končí³³³ a končí v krvi,³³⁴ fantastické bytosti opouští svůj obvyklý prostor, draci jsou šklebiví a zoufale „ryjí drápy v porcelánu snůh“,³³⁵ faun jako reprezentace živé přírody je „mučený vášní a vztekem“ a společně s umírající, uvadající krajinou se i on propadá do smutku a degenerace. Nevinnost přírody se mění v prostor doupěte, kde „orgií skvrny schnou, krvavě rudé skvrny“.³³⁶

Osamocení – mnich, kněz, poutník, básník

Dekadentní umělec v základu přetváří realitu v sen – a v rámci kroku pryč ze skutečnosti přistupuje i k autostylizacím do osob charakteristických právě vyčleněním z běžného života. „Únik ze společnosti do samoty symbolizuje postava poutníka nebo mnicha žijícího v ústraní. I taková volba se jeví tragickou. Tvůrce jako Ahasver odsouzen k věčné, bezcílné pouti.“³³⁷

³³² HLAVÁČEK, Karel: Upír. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 47).

³³³ PROCHÁZKA, Arnošt: Konec pohádky. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 9–12).

³³⁴ Toman, 1898.

³³⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Japonerie. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 13).

³³⁶ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 17).

³³⁷ Urban, 2006, s. 68.

*Sám smutný poutník, zas jdu prázdňem pustých lad...
V tu dálku bezcílnou, jež v tvrdou noc se chýlí,
z kad jezer Neznáma kvíl tichý slyšeti.*³³⁸

Tvůrčí subjekt se v textech proměňuje na černého mnicha,³³⁹ na poutníka, jemuž nezbyvá než „sám všechn život býti“.³⁴⁰ Stejně tak se často staví také do role potomka umírajícího rodu. Stává se z něj „poslední aristokratický potomek“,³⁴¹ který je „stíhaný nemocemi předků“,³⁴² „vyžilý račy nejposlednější syn“.³⁴³ Jako poslední členek vymírajícího rodu aristokratů je básník výjimečným i ubohým současně. Získává sice exkluzivitu, ale degenerovanou, takovou, která se mu stává nakonec prokletím. Stejně jako příroda kolem něj, i on je už jen odrazem dekadence světa, umírající a neplodný.

Vzhledem k tomu, že krok učiněný ze společnosti i reality je vědomý, objevují se v dekadentních textech často přímé deklamace vlastní stylizace – hrdé přijetí bezvýchodného postavení.

*Klidně jsem zdvil slovo,
jímž z hlouposti hodili po mně,
pro svůj štít bílý slovo: enfant terrible!*³⁴⁴

„Jsem pouze poslední chorobný výhonek bez vůle,“³⁴⁵ prohlašuje básnický subjekt Karla Hlaváčka. S deklamacemi se připojuje i Stanislav Kostka Neumann už v názvu sbírky *Jsem apoštol Nového Žití...*,³⁴⁶ Karel Babánek jako „bludný don Quijote, pro přízrak [láme] dřevce, na bídné citů svých [harcuje] žitím herce“³⁴⁷ i Jan Opolský:

³³⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Mrtvé přátelství. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 23).

³³⁹ PROCHÁZKA, Arnošt: Vyhnanec. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 7).

³⁴⁰ OPOLSKÝ, Jan: Konec ballady. In: *Svět smutných* (Opolský, 2013, s. 28).

³⁴¹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Nad poslední mrtvou v rodinné hrobce (Almanach secese, 1896, s. 40).

³⁴² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Spleen. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 74).

³⁴³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Vše mdlé a těžké, jako spánkem ztíženo (Almanach secese, 1896, s. 32).

³⁴⁴ NEUMANN, Stanislav Kostka: Nad poslední mrtvou v rodinné hrobce (Almanach secese, 1896, s. 40).

³⁴⁵ HLAVÁČEK, Karel: Přišla... In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 29).

³⁴⁶ Neumann, 1896.

³⁴⁷ BABÁNEK, Karel: Jsem bludný don Quijote. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 58).

„Jsem rodák mrtvého, však největšího světa“.³⁴⁸ Jiří Karásek ze Lvovic se pak synteticky stává celým souborem postav opuštěných na okraji společnosti, jenž vrcholí v básníkovi, který je právě oním syntetickým ztělesněním všech ostatních.

*Jsem starý flagelant jenž zmučen do krvava,
jsem drsný námořník pod stěžněm rozbitým,
jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává,
jsem žena zhýralá, jež hrám se divým vzdává, –
jsem básník morózní, umučen dílem svým.*³⁴⁹

Žena a sexualita

Specifickou hraniční bytostí dekadentního symbolismu je také žena. Motiv ženy se stává ve dvou vyhrocených pólech symbolem nevinnosti a zároveň zhýralosti a úpadku. Stává se tedy v dekadentních textech především obrazem původní čistoty, která je zdegenerována, znečištěna, nebo objektem, který odráží zhýralost a degeneraci muže a jeho sexuální touhy.

*Nezapomeň, co špatného obmýšlel s tebou svět,
[...]
neb že tě od mládí oblékali jako loutku pro hračku mužů,
pro domácí rozkoš břichopásků a vilná těla měšťáků.*³⁵⁰

Často se tak žena objevuje právě v sexuálním, tělesném kontextu – ženské tělo (či jeho části) se stává motivem pevně spojeným se sexuální extází i agonií, se zvrhlostí a stejně tak se sugestivním apelem na smysly – tělo je bílé, ale horké a smyslné,³⁵¹ rty mají barvu krve a červeného vína.³⁵²

³⁴⁸ OPOLSKÝ, Jan: Okamžik letu. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 27).

³⁴⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Jsem starý flagelant. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 7).

³⁵⁰ SOVA, Antonín: Bizarní sen. In: *Vybouřené smutky* [1897] (Sova, 2014, s. 249).

³⁵¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Nevím, kdos byl. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 76).

³⁵² KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Žalm. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 83).

Dítě a žena jako obraz nevinnosti

Panna se v rámci dekadentního umění objevuje především jako předobraz nevinnosti, stává se obětí zhýralosti. „A nikde výhled na zeleň panenskou neposkrvněných krajů. [...] Andělé lkají nad smutným hříchem v prachu ponížení, panny svaté roucha svá rvou a popel sypají na zlatozáři sametných vkročů.“³⁵³

Stejným prostředkem kontrastu ke stavu degenerované skutečnosti jsou také motivy dětí³⁵⁴ a čisté dětské duše³⁵⁵. Ani děti ale nezůstávají pouze v nevinném kontrastu a noří se do dekadentního interstatusu snu a nejistoty. Mění se na děti úpadku, na ztělesnění básnického subjektu.

*Zajděte mezi nejmenší a pozorujte dítky hrající si na lučině. Ty zvláště pozorujte, které se s ostatními neveselí a netrhají ani kohoutky, ani sasanky, ani mák plápolavý, ale bloudí zamlkle vysokou travou u bažiny, zastavují se, jakoby v rozpacích nad trsem bolehlavu. (Očinka dlouho jim páchnou pak hořkou a smrtící vůní...)*³⁵⁶

Žena jako zosobnění mužské sexuality

Motivy ženy jsou v dekadentním umění obecně spojeny s kontrasty – žena nevinná, světice stojí proti sexuálnímu symbolu, prostitutkám a čarodějnicím, slast ze soulože se mění v agonii a vyvrcholení je zároveň branou do smrti. Obzvlášť propojení erotiky a umírání se nese jako silný motiv dekadentními díly. Básnický subjekt buď umírá v zoufalství a nekonečné agonii touhy po nedosažitelné ženě, nebo v dosažení sexuálního vrcholu, který se ukazuje být opět propojením vrcholu i propasti a ve kterém se chvilková slast mění ve fatální propad do sféry smrti. Tělo se zmítá „v křeči perverzní vášně“,³⁵⁷ a „stehenní spasma přelamují stydké kosti“.³⁵⁸

³⁵³ PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 19).

³⁵⁴ BABÁNEK, Karel: Usínání. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 17).

³⁵⁵ HOUDEK, Vladimír: Půlnoční. In: *Vykvětly blíny* (Houdek, s. 13).

³⁵⁶ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 58–59).

³⁵⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Záchvěje mrtva. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 108).

³⁵⁸ HLAVÁČEK, Karel: Félicien Rops [1898] (Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 306).

Muž se stává „nevolníkem ženy“,³⁵⁹ vůči níž se marně snaží zachovat si suverenitu,³⁶⁰ aby tak unikl své vlastní pudovosti, tělesnosti. Žena se proti tomu stává vyhroceným symbolem – ženou s rozpuštěnými vlasy „démonům podobnou“,³⁶¹ mystickou *Upíří ženou*³⁶² schopnou svést i anděla.³⁶³

Právě v tomto ohledu je ovšem nutné ženu dekadentních děl vnímat – v dekadentním symbolismu se nejedná o definitivní odvržení ženy, ale o zavržení ženy – symbolu sexuality jako součásti úpadku žité skutečnosti, tedy ženy objektu, maitressy³⁶⁴ pro bestiální sexuální choutky, bílého těla a ňader lákajícím k extatickým zhýralostem.

Tělesnost

Výraznou součástí tématu sexu a žen je v rámci dekadentní poetiky právě tělo jako objekt, často navíc definovaný symbolickou barevností, odpovídající obecnému nebarevnému a kontrastnímu ladění dekadentního světa. Nahé tělo je bílé, podobá se úbělu tuberóz³⁶⁵ a stejně jako bělavá měsíční zář prosvítá v okolní temnotě noční krajiny. Podobně jako rudé růže stojí v kontrastu krev a rudé rty.

*Ta vůně zkalená, zkad hloubka růží lkala
ten teplý odlesk bledých očí Tvých,
jenž k retům třesoucím tisk tiché zpěvy,
jež ssály snivou bělost ňader vzedmutých
a v bílých vlnách objímaly bílé tělo Tvé, –
ta sladká detonace, jež lehce v teplé retě sálala
a nekonečnou něhou svatě ztlumeného taktu
dech nahého srdce v svou bolest vpíjela...*

³⁵⁹ BOUŠKA, Sigismund: Mrtvý Verlaine (Almanach secese, 1896, s. 18).

³⁶⁰ Urban, 2006, s. 69. Urban shrnuje zpracování ženy v díle Joséphina Péladana.

³⁶¹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Sen o zástupu zoufajících. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* (Neumann, 1903, s. 11).

³⁶² Karel Hlaváček – obálka Moderní revue, viz obrazová příloha 5.

³⁶³ HOUDEK, Vladimír: Sonet o žárlivosti. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 13).

³⁶⁴ „Proto ji chtěl za ženu. Aby mohl ji užít, kdykoli by chtěl. Maitressou jeho měla být. Nic více. A zaplatit jemu svám věnem. Fuj! Jak to bylo hnusné! Prostituce manželství! Bestiálnost chráněná zákonem!“ – KAMÍNEK, Karel: Konec písně (Almanach secese, 1896, s. 28–29).

³⁶⁵ PROCHÁZKA, Arnošt: Harakiri. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 22).

*za melodických nocí, jež sordinou zsmutní
koncert hlubokých touhy vět...*³⁶⁶

Tematizace těla a tělesnosti je také prostředkem pro odkaz k sexualitě a evokaci zhýralosti, skrze něž se umělec vyrovnává s touhou o překračování morálních konvencí a tabu,³⁶⁷ jimiž ho svazuje společnost. Prostřednictvím nahých těl i orgastického vytržení rozšiřuje hranice, otevírá prostor pro intenzivní vrcholný prožitek, který se ale ukazuje destruktivním pro básnický subjekt i jeho „vyšší esprit“³⁶⁸ a uvěznuje ho opět na hranici mezi skutečností a nedosažitelnou imaginací. Tělo je navíc opětovnou připomínkou vlastního fyzického upoutání básníka ke skutečnosti – i jeho determinace vlastní sexualitou a smrtelností.³⁶⁹

Rozkoš, soulož, orgie

Erotické motivy jsou v dekadentních textech stejně jako motivy ženy-objektu zejména prostředkem ke zobrazení degenerace a zhnusení ze společnosti i jejího těsného propojení s tělesností. V rámci tohoto nastavování zrcadla společnosti přistupují dekadentní autoři k extrémním obrazům zvrhlosti a perverzních orgií.

*Vyžilá rasa jež s nechutí v horkých ložích se válí.
Vysáté údy, jichž zhnusená nahost přestala vábit.
K orgiím! K výkřikům! Zítra ať oheň zapálí střechy,
Hýřit chcem, vzplanout a výskat! Obnaž se, nevěstko!*³⁷⁰

Sexuální rozkoš se mění na hnusné orgie³⁷¹ odehrávající se „ve smutné temnotě brlohů vášně“.³⁷² Dekadent žije ve světě, kde „vášeň karikuje a láska je prostitucí“,³⁷³ ve světě vilnosti a zhýralosti, kde erotické obrazy eskalují ve znásilnění,³⁷⁴ nebo třeba soulož s duchem.³⁷⁵

³⁶⁶ BERGMANN, Fr. R.: Na struně D. (Almanach secese, 1896, s. 14).

³⁶⁷ Merhaut, 2006, s. 50.

³⁶⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Nenávist ženy. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 67).

³⁶⁹ Urban, 2002, s. 129.

³⁷⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Vyžilá rasa. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 63).

³⁷¹ PROCHÁZKA, Arnošt: Harakiri. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 27).

³⁷² NEUMANN, Stanislav Kostka: Hetéry. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 13).

³⁷³ BREISKY, Arthur: In: Kvintesence dandysmu. In: *Triumf zla* (Breisky, 1992, s. 118).

³⁷⁴ KAMÍNEK, Karel: Konec písně (Almanach secese, 1896, s. 28–30).

³⁷⁵ HOUDEK, Vladimír: Duch púlnoční. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 18).

Homosexualita a androgynní muži

V rámci překračování silné tabuizace erotické tematiky se objevují také motivy homosexuality – ty jsou systematickou součástí zejména díla Jiřího Karáska ze Lvovic, kde se opět objevují jako prostředek tematizace tělesnosti a podtrhují vyhrocenou polohu dekadentního prožívání sexuality. Dva milenci, synové Sodomy, jsou ale také potvrzením okrajového statusu básníka, který si uvědomuje degeneraci reality okolo sebe a který je odrazem deziluze i zoufalství z absence budoucnosti (homosexuální styk zde může sloužit i jako obraz neplodnosti). Důležitý je v tomto ohledu individuální prožitek jednotlivce, nikoliv morální nastavení společnosti, která si v rámci svého upoutání na ničivou skutečnosti ani neuvědomuje svůj vlastní úpadek.

Ty, který máš duši toho, jenž mě hledal v minulých bytích. Ve chvění ruky Tvé cítím sblížení a přízeň, kterou jsem získal tak dávno.

Jako příliš pronikavá vůně vyplnil jsi komnaty duše mé.

[...]

Vyhnanci v doby kramářství a špíny, my, kteří jsme se zrodili pro století slávy, v rytmus jediný spojíme svoje duše, v bratrství krve smísíme svá těla.³⁷⁶

Paralelně se silnou tematizací těla jako sexuální objektu se objevuje v dekadentních textech také tělo zcela desexualizované – postava androgynního muže jako autostylizace básníka, jako jeho obraz v krajině duše, skrze nějž je zdůrazněn nikoliv prožitek tělesný, ale právě individuální prožitek duševní. Dekadentní umělec navíc „bývá často kritizován i pro ženskou senzibilitu a neurastenickou hysterii, jež mu byla připisována“.³⁷⁷ Jeho důraz na citovost a duševní prožitek se pak odráží i v autostylizaci a fascinaci androgynstvím jako alternativě k sexualizovanému tělu podléhajícímu erotické vášni namísto hlubšího citu. Jak ukazuje Petr Wittlich, Preislerovští androgynní mladí lidé, ztělesňují trpkost citové touhy.³⁷⁸ Pohybují se i po snové krajině dekadentních textů a slouží básníkovi jako explicitní zhmotnění subjektu v díle.

³⁷⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Poznání. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 110).

³⁷⁷ Urban, 2002, s. 129.

³⁷⁸ Wittlich, 2003, s. 247.

Spiritualita

Ve svém odvrácení od běžné společnosti a odtržení od každodenní reality se dekadent nutně vzdává i společenského řádu spojeného s náboženským vyznáním. Církevní instituce nahrazuje obratem do vlastního nitra a vytváří subjektivní, silně individualistický spirituální prostor. V „omamných parách fikce a víry“³⁷⁹ duševní krajiny se upíná k nedostupným dálkám Neznámého, izoluje se do sféry individuálního uměleckého prožitku, kde „já má být v extázi tvůrčího aktu absorbováno Uměním“.³⁸⁰ Vzhledem k nedosažitelnosti takového cíle i k nerealizovatelnosti absolutního odtržení se od reality a finálního vykoupení v podobě smrti, se ale v případě dekadentního konceptu spirituality nemůže jednat o substituci křesťanské víry ve spásu jinou cestou naděje ve vykoupení. Snaha o ustanovení duchovního konceptu se střetává s vědomím marnosti takového snažení, s krajní deziluzí a rezignací.

Básnický subjekt bloudí v interstatusu duchovní krajiny propojené se světem legend a mytologických bytostí, se sférou thanatu plnou duchů a démonů, s okultistickou tradicí i představou satana jako náhrady Boha a jako trestu pro povrchní většinovou společnost.³⁸¹

V rámci zpodobnění deformované skutečnosti a snahy o co nejsilnější sugesci úpadku se dekadentní autoři obrací k obrazům „blasfemických orgií a černých sabatů“,³⁸² k obrazům hniající společnosti, jejíž chrámy jsou opuštěné a jež svou marnotratností popravila duši básníka.

*Snů chodbami jdu v šerém přitmí
jak v labyrintu podzemním.*

*Dál zeje prázdnou propastí
a slunce mrtvo zhaslo v chumlech mraků.*

[...]

*Tma pustých nocí neplodné zimy dusí křehké stonky květů budoucích jar,
Smrt hýří nad hroby samovrahů bez křížů lásky v nesvěcené půdě.*

*A v jekot víchrů půlnočních,
z plísni páchnoucích jeskyň zločinů,*

³⁷⁹ Wojkowicz, 1900, s. 4.

³⁸⁰ Vojvodík, 2004, s. 34.

³⁸¹ Urban, 2006, s. 71.

³⁸² Urban, 2006, s. 71.

*proniká temný chorál chroptivých hlasů příšerně mystických litaní k Satanu,
černá mše slaví své orgie na ztupených symbolech Boha.*³⁸³

Mučedník – Kristus, utrpení, ukřižování

Častým motivem dekadentních textů je postava mučedníka, ať už v osobě Krista, který na mučednictví odkazuje, nebo přímo v postavě básníka-mučedníka, sužovaného společností a ubíjející realitou.

Kristus se v dekadentní literatuře stává postavou redukovanou na symbol spojený s ukřižováním a umíráním – ukřižovaný zhmotňuje básníkovy představy o vlastním utrpení. Tak se také například u Karla Hlaváčka stává Kristus³⁸⁴ autoportrétem umělce, démonickým dovršením dekadentní stylizace a záznamem vlastního individuálního prožitku.³⁸⁵ Básnická duše sužovaná realitou i bezvýchodností trpí ukřižována nechápavou, hnijící společností, a stylizuje se tak do role mučedníka biblického.

*Má duše na kříži je muky přibitá,
a z očí strhaných nemohou vytříti
rozpjaté ruce a hřeby probité
ni jednu slzu, která pálí v zrak.*

*A kolem tma – nad hlavou těžký, černý mrak,
a nikdo nejde, nikde světél lesk...*³⁸⁶

Básníci dekadentního symbolismu jsou „kamenováni jako svatí, poplíváni jako Kristus“, umělec-mučedník dostal „znamení Kainovo do čela“ a nezbyvá mu než uchýlit se pryč ze společnosti do alternativního světa snu. Stává se bytostí vyloučenou na okraj, odsouzenou k věčnému nepochopení a bolesti existence – a právě v tomto ohledu se tak sžívá básník nejen s Kristem jako symbolem mučedníka, ale i s jinými postavami, které se v této roli ocitají. „Vyhnancem se stal i Jidáš s temným příběhem plným zrady a vzpoury stejně jako kruté odplaty. Revoltu symbolizuje padlý anděl.“³⁸⁷

³⁸³ PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 18–20).

³⁸⁴ *Můj Kristus* – viz obrazová příloha 6.

³⁸⁵ Urban, 2002, s. 157.

³⁸⁶ BABÁNEK, Karel: Na kříži muk. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 44).

³⁸⁷ Urban, 2006, s. 68.

*Byl Jidáš prvním trpítelem,
jenž pro Kristovu víru pad –
a přec je stíhán v světě celém
jen děsnou kletbou odevšad.*

*To on zmoh', že byl s jasným čelem
v čas pravý Kristus na kříž spjat,
sic by v nudě, s trpkým želem,
večeřel ještě tisíckrát.³⁸⁸*

Křesťanství

Vedle biblických postav využívaných především jako prostředek k zesílení sugescí používaných symbolů a přirovnání, se objevují v dekadentním symbolismu i další křesťanské motivy. V náladě hluboké skepse konce století a rezignované pozice dekadentních umělců ztrácí odkazy na křesťanství své pozitivní konotace spásy a smysluplnosti lidské existence a stávají se odrazem vyprázdněné, umírající reality. Ozývají se „melancholické zvony vymřelých církví“,³⁸⁹ chrámy a kostely zůstávají prázdné, opuštěné³⁹⁰ a „bůh křesťanů znova [umírá] v soumraku chvíle“. ³⁹¹

*Je hříšný večer, večer mdlý,
u nás se nikdo nemodlí.³⁹²*

Od nefunkční církve, spojené navíc jako instituce s masovou měšťáckou společností, se tedy dekadent odvrací a ve jménu individualismu hledá vlastní duchovní prožitek, který by lépe odpovídal také jeho životnímu pocitu marnosti. „Obnovuje se zájem o mystiku a vlivu nabývají proudy jí příznivé.“³⁹³ Bůh už figuruje jen v pozici mrtvého,³⁹⁴ jehož je potřeba nahradit, syn boží už jen „strouchnivělý na hřebu jediném se sotva

³⁸⁸ HOUDEK, Vladimír: O největším zrádci. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 34).

³⁸⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Z temnoty jsem vyšel. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 100).

³⁹⁰ Viz kapitolu Chrámy a kostely.

³⁹¹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Jsem ten, jenž lační. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. (Neumann, 1903, s. 31).

³⁹² HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 62).

³⁹³ Kudrnáč, 1987, s. 31.

³⁹⁴ „Je mrtev Bůh“ – NEUMANN, Stanislav Kostka: Sen o zástupu zoufajících. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. (Neumann, 1903, s. 10).

drží“.³⁹⁵ Tvůrčí subjekt ve vyhoceném gestu odmítá vedle společnosti a skutečnosti také zažité náboženské hodnoty („Obnažíme své údy k požítkům lásky, pohrdající Jehovou a smějící se jeho hněvům...“³⁹⁶) a hledá alternativní duchovní proudy, jejichž hlavním měřítkem je individualismus. Obrací pozornost k anarchismu jehož základem je silné a svobodné individuum, k Nietzscheho vzpouře a boření měšťáckých hodnot.³⁹⁷

Satanismus

Nejvýraznějším příkladem příklonu k anarchismu je Stanislav Kostka Neumann, který zakládá anarchistický Nový kult a posléze se odklání od Moderní revue. V jeho tvorbě má v rámci revolty silné místo i satanismus – staví se koneckonců do role jeho zvěstovatele, apoštola.³⁹⁸ Neumannův satan hlásá „jsem život, já jsem síla a rozkoš a pýcha a vzpoura“³⁹⁹ a není zároveň jediným, který se v tvorbě konce století objevuje. Satan jakožto náhradní „spasitel“, odrážející také zoufalý stav soudobé skutečnosti, se objevuje i u dalších dekadentních autorů⁴⁰⁰. Jako „satan hrozný a mlčenlivý“,⁴⁰¹ jenž dokázal definitivně triumfovat nad lidskou duší, se objevuje u Antonína Sovy a jako vzývaný vládce i u Arnošta Procházky.

*Satane vševládný,
Vítězi nad Bohem,
Satane nádherný!*⁴⁰²

Meditace a mystika

Poněkud odlišný typ odklonu od církevních hodnot a křesťanského vyznání tvoří Karel Hlaváček s Otokarem Březinou. Církevní prostory, tradice, a především samotný obřad

³⁹⁵ HOUDEK, Vladimír: Zimní večer. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 72).

³⁹⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Poznání. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 111).

³⁹⁷ Tomek, 1999, s. 54–68.

³⁹⁸ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 29).

³⁹⁹ NEUMANN, Stanislav Kostka: Sen o zástupu zoufajících. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. (Neumann, 1903, s. 10).

⁴⁰⁰ Motiv satana je přítomný i ve výtvarném dekadentním umění – všímá si ho například Karel Hlaváček u Ropse „Není to však tradiční Satan bible, nýbrž Satan modernizovaný, nová modifikace Boha–Zla. Satan ve fraku, s klackem a monoklem na šilhavém kozlím oku, s bílou kravatou a v plesových rukavičkách.“ – HLAVÁČEK, Karel: Félicien Rops [1898] (Moderní revue 1894–1925, 1995, s. 306).

⁴⁰¹ SOVA, Antonín: Smutek satanův. In: *Vybouřené smutky* [1897] (Sova, 2014, s. 255).

⁴⁰² PROCHÁZKA, Arnošt: Poprava duše. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 20).

u nich slouží jako nástroj sugesce umírání a zapojení smyslů, ať už se jedná o vůni kadidla,⁴⁰³ barvu roucha,⁴⁰⁴ či o vjemy zvukové – o znění mše zádušní,⁴⁰⁵ chóru modliteb⁴⁰⁶ i konkrétních útvarů spojených s duchovním zpěvem (např. kyrie,⁴⁰⁷ chorál⁴⁰⁸).

Co se týče duchovního směřování, je zde opět určující individuální prožitek. Na místo revolty se však dostává prožitek meditativní, mystický. Interstatus duševní krajiny se pevně upíná k nedostupnému bodu Neznámého. „Ve spisech mystiků se popisuje poznání převznešené sice a veleúčinné, ale temné a nerozlišitelné.“⁴⁰⁹ A právě toto poznání tvoří horizont duchovního i duševního prostoru Hlaváčkova i Březinova alternativního světa snu, který je kvůli upoutání na skutečnosti a nucené setrvání v interstatuální pozici nedosažitelný.

*Ó smrti živých těl, již noc se stává dnem,
svou šťávu tajemnou lej v moji teplou krev,
svou mdlobou smrtelnou mne spoutej v loži mém,
je měkká náruč tvá jak bílé lokty děv.*

[...]

*až smolnou pochodní žádostí žhavý dech
na popel dohoří tajemným ohněm tvým,
tu dechni v čelo mé a usnouti mne nech
v sen věčný, poslední, z něhož se nevzbudím.⁴¹⁰*

Synesthesie a extrémní apel na smysly

Důležitou součástí dekadentního díla je umělcův důraz na sugestivitu. V rámci snahy odpoutat se od utilitarismu v umění, od jeho sociální funkce (zajišťované i na úkor kvality) se dekadentní autoři obracejí k silné estetizaci. Důležitý je individuální prožitek a vnitřní pravda. Nové umění je „originální, chorobné a aristokraticky

⁴⁰³ Například BŘEZINA, Otakar: Vůně zahrad mé duše... In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 34).

⁴⁰⁴ Například HLAVÁČEK, Karel: *Pohřeb slunce*. In: Hlaváček, 1930, s. 107.

⁴⁰⁵ BŘEZINA, Otakar: Den výroční. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 15).

⁴⁰⁶ BŘEZINA, Otakar: Vzpomínka. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 14).

⁴⁰⁷ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 55).

⁴⁰⁸ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 57).

⁴⁰⁹ Kudrnáč, 1987, s. 32.

⁴¹⁰ BŘEZINA, Otakar: Modlitba večerní. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 16–17).

výlučné“⁴¹¹ a spěje k co největší sugesci estetické skutečnosti.⁴¹² Právě estetismus se stává programem dekadentních autorů, „syntéza krásy a života je metou umění budoucnosti“.⁴¹³ V tomto směru pak vychází například z Baudelaira, který „pro vyslovení tajemné podstaty chtěl využít souvztažnost smyslových vjemů“,⁴¹⁴ principu prolínání zvuků, barev i vůní; ale také z Wagnerovy idey Gesamtkunstwerku, díla působícího současně na všechny smysly – tedy díla extrémně sugestivního.⁴¹⁵

Se symbolistně-dekadentní literaturou často spojovaná hudebnost verše⁴¹⁶ je tak především součástí celkové snahy o sugesci uměleckého textu, o jeho co největší propojenost se smyslovým vnímáním. Právě smyslové vjemy jsou navíc určitým „resonančním nástrojem“,⁴¹⁷ prostředkem propojení fyzické reality čtenáře s hlubším duševním prožitkem imaginované skutečnosti. A to už nezávisle na tom, zda je text se smysly propojován explicitně evokací zdroje vjemu – hudebních nástrojů či například parfémů – nebo je vykreslení smyslových vjemů součástí celkové charakterizace prožitku a duševní krajiny („nasládlé vonné soumraky“⁴¹⁸). Zejména v druhém případě se dekadentní autoři často opírají o synestezii (jak již bylo zmíněno, primárně po vzoru Baudelaira a francouzských prokletých básníků). Splývání počitků, tedy případ, kdy jeden vjem spustí reakci různých smyslů, podtrhuje zejména realitu života vnitřního, zdůrazňuje individuální vnímání a prožitek. Je to „pohádková nálada několika snivých okamžiků,“ situace, kdy se autor „vzdal v polovičním bdění a v poloviční horečce svým pocitům, takže nedovedl málem rozeznávat, zdali hudbu vdechuje nozdrami či zda slyší parfumy či dřímá ve hvězdách“.⁴¹⁹

Dekadentní autoři navíc synestezii po vzoru Wilda zapojují co paradoxních asociací, vznikají tak texty se symboly ustálenými (rudá krev), ale v překvapivých kombinacích

⁴¹¹ Med, 2001, s. 59.

⁴¹² Med, 2001, s. 43–92.

⁴¹³ CHALOUPKA, Bohuslav: *Budoucí umění*. Převzato z: Merhaut, 2006, s. 51.

⁴¹⁴ Med, 2001, s. 53.

⁴¹⁵ Med, 2001, s. 43–92.

⁴¹⁶ Například Svozil, 1979, s. 71.

⁴¹⁷ Vojvodík, 2004, s. 57.

⁴¹⁸ HLAVÁČEK, Karel: Pseudojaponerie. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 26.

⁴¹⁹ Fischer, 1929, s. 51–72. Citovaná pasáž (s. 56) je součástí Fischerova výroku konkrétně o Maupassantovi, nicméně i v rámci jeho textu i obecně je stejně tak aplikovatelná i na problematiku dekadentní estetiky.

(vůně tvé krve⁴²⁰).⁴²¹ Právě tato práce se symbolikou a synestézií dotváří velmi specifickou snovou atmosférou dekadentního světa a básnickovy duševní krajiny.

Práce s barvami, kontrasty a vizualita

*Mým snem jsou barvy žhoucí,
když z hlubin umdlených se zdviháš, smutná, jarem.*⁴²²

V šedi každodenní skutečnosti se dekadentní básníci, hledající únik do alternativního světa, obrací ke křiklavým kontrastům – a to nejčastěji v podobě rudé, žhnoucí barvy krve a ohně, která umožňuje silnou sugesci revoltujícího vědomí a zároveň ničivosti, kterou silný prožitek tvůrčího subjektu nese s sebou.

*Jen barvy, vůně, tam, kde prší stíny,
kam padá popel nudy, šediviny
a soumraku svít kalně zsinalý!
Jen barvy které výskají a hoří,
ať tekou v duši kouzlem cizích moří, ať v požár barevný ji zapálí.*⁴²³

Krajinou duše se zároveň prolínají barvy neživé přírody – intenzivní barva fosforu,⁴²⁴ selenová záře,⁴²⁵ síra na nebi⁴²⁶ či safírové prázdno oblohy⁴²⁷ – právě modrá a fialová barva⁴²⁸ navíc často figurují jako rozšíření šedivého spektra, jako potvrzení melancholie básnického subjektu.

*Žeh bílý světla v lampě mé duše jsi stáh,
že v agonii rudé krvácí do šera.*

⁴²⁰ BŘEZINA, Otokar: Přátelství duší. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 11).

⁴²¹ Fischer, 1929. s. 54.

⁴²² BŘEZINA, Otokar: Vězeň. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 22).

⁴²³ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Japonerie. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 13).

⁴²⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v duši. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 43).

⁴²⁵ HLAVÁČEK, Karel: M. B. (Almanach secese, 1896, s. 25).

⁴²⁶ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 65).

⁴²⁷ OPOLSKÝ, Jan: Konec ballady. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 28).

⁴²⁸ Například KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Krajina v modři. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 22).

*Pod zvlhlými klenbami dní jdu v myšlénkách,
jak chodbami opuštěného kláštera,

kde o fresky stěn tříští se vlny soumraku
a zapomenuté legendy v zčernalých rámech se tmí.⁴²⁹*

Základní trojici dekadentních barevných protikladů nicméně tvoří bílá, černá a červená, objevující se často pospolu a nesoucí si s sebou základní ustálenou symboliku napříč celou tvorbou konce století – bílá jako barva nevinnosti a ženského těla, rudá barva extrémních a extatických prožitků (krev, oheň, ženské rty, červené víno, ale i umírající krajina v západu slunce⁴³⁰) a černá barva smrti a s ní spojených konotací. Přitom právě tyto tři motivické celky opírající se o jasné barevné evokace v základu utvářejí interstatus dekadentní literatury – tedy nemožnost obrátit se jen k jednomu z vyznačených pólů a nutnost setrvat v uvěznění mezi nimi.

*Já Tobě odumřel , ó Pane! V pýše ducha
Já chtěl jsem jít sám a zkrváceným světem,
Teď klesám k smrti mdlý v Tvou rozestřenou náruč.*

*A na rtech důvěrné a dýšíc odpuštěním
Se chvěje jméno Tvé, to bílé, vonné, sladké,
Jak v dýmu kadidla a ve chorálu varhan.⁴³¹*

Krev a oheň

Výrazné odstíny rudé a teplých barev umocňují sugesci touhy po úniku z každodenní šedi i dekadentní vrchol a propast v jednom, tedy extrémní prožitek spojený zároveň s utrpením. Básnický subjekt, který si uvědomuje úpadek společnosti, navíc pozoruje „zkrvavený svět“, který pomalu ale jistě umírá v nekonečném soumraku, v krvavém

⁴²⁹ BŘEZINA, Otokar: Žeh bílý světla... In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 10).

⁴³⁰ MERTA, František: Smrť dne (Almanach secese, 1896, s. 38).

⁴³¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Žalm. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 83).

dešti světla,⁴³² kdy se čeká než „den dokrvácí“.⁴³³ I požitek z vína se stává požitkem krvavým („rudá krev přetéká z číše“⁴³⁴), stejně tak květiny umírají a rudnou krví.⁴³⁵ V upadajícím a odumírajícím světě nezbývá než přijmout svou roli jako součást umírání skutečnosti a pokusit o maximální prožitek niterný, duševní.

*Synové Sodomy, budeme dívat se na oheň, jenž bude padati na naše střechy. A hynouce v požáru, přitiskneme se k sobě v šílenství vášně [...]*⁴³⁶

Materiály, vůně a pachy

Vzhledem k silnému zatížení vizuality obrazem duševního prostoru se dekadentní autoři obrací nejen k barvám, ale také různorodým materiálům, symboliku barev však většinou podtrhujícím. Společně s mrtvolnou, artificializovanou přírodou se často objevují také motivy kovů (olovo v duši⁴³⁷) a dalších evokací mrtvolného chladu (sníh,⁴³⁸ chladné zdi⁴³⁹).

*Z dobrého kovu mám teď srdce
a slyším jeho pevný úder:
má zvuk tak jasný, o křemeny
jak broušené když meče zvoní!*⁴⁴⁰

Sugestivnost vykreslované krajiny podporují navíc evokace chutí, a především pachů, ať už se jedná o pachy mrtvolné, morové,⁴⁴¹ o hořké a smrtící vůně,⁴⁴² které opět

⁴³² BŘEZINA, Otokar: Březen. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 21).

⁴³³ NEUMANN, Stanislav Kostka: Zhnusení. In: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 12).

⁴³⁴ BŘEZINA, Otokar: Modlitba večerní. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 16).

⁴³⁵ NEUMANN, Stanislav Kostka: Výstraha. In: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* (Neumann, 1903, s. 38).

⁴³⁶ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Poznání. In: *Sodoma [1895]* (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 111).

⁴³⁷ MERTA, František: Smrť dne (Almanach secese, 1896, s. 38).

⁴³⁸ PROCHÁZKA, Arnošt: Vyhnanec. In: *Prostibolo duše* (Procházka, 1895, s. 7).

⁴³⁹ „Jsouc spleenem nemocni zemřeli v tvých všichni chladných zdech.“ – BABÁNEK, Karel: Město. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 50).

⁴⁴⁰ HOUDEK, Vladimír: Duch půlnoční. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 18). – Houdek zde synesteticky pracuje s chladem kovu a údery srdce jako pocitem a zvukovým vjemem zároveň.

⁴⁴¹ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 9).

⁴⁴² HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 59).

odkazují k upadajícímu stavu žité skutečnosti, nebo o omamné květiny⁴⁴³ a parfémů⁴⁴⁴ navozující interstatus básnického subjektu – „vaše vůně těžká jak otrávený plyn“.⁴⁴⁵

Zvuky a hudební sugesce

Splývání počitků a sugesce dekadentních textů vrcholí v propojení literatury s hudbou, potažmo s rozvíjením hudební stránky nejen verše z hlediska rýmové struktury, ale i v rámci jeho celkové struktury – zvukomalebnost (místy až onomatopoická: „dál šelestí déšť v listí“⁴⁴⁶) se propojuje s motivickou výstavbou textů. Básně s tematizovanými hudebními útvary a nástroji se stávají přímou nápodobou jejich zvuku, jak je možné sledovat například na pravděpodobně nejznámějším příkladu Hlaváčkově – *Svou violu jsem naladil co možná nejhlouběji*⁴⁴⁷ (v provázání s Verlainovými „sanglots longs des violons“⁴⁴⁸). Hudba jako nejsugestivnější druh umění⁴⁴⁹ dokáže rychle vyvolat emoce, což právě slouží dekadentním básníkům k propojení básně s niterným prožitkem a evokace tohoto prožitku ve čtenáři – tedy k propojení s krajinou duše a světem snu, kterou lze předat právě jedině ve formě co nejcelistvější evokace prostoru a počitků, „individualitu lze proniknout, pochopit podvědomím, ale nelze ji analyzovat. [...] Individualita je duší par excellence, spirituální substancí s fyzickou exteriorizací, přístupnou v plném dosahu opět jen naší duši.“⁴⁵⁰

Hudební motivy se v textech dekadentního symbolismu objevují v explicitních odkazech na hudební útvary (např. kantáta,⁴⁵¹ sonáta,⁴⁵² impromptu⁴⁵³) či nástroje

⁴⁴³ Viz kapitolu Květy zla.

⁴⁴⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Melancholie noci. In: *Zazděná okna* [1894] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 52).

⁴⁴⁵ BŘEZINA, Otokar: Siesta. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 20).

⁴⁴⁶ BABÁNEK, Karel: Déšť. In: *Vytržené listy* (Babánek, 1896, s. 20).

⁴⁴⁷ HLAVÁČEK, Karel: Svou violu jsem naladil co možná nejhlouběji. In: *Pozdě k ránu* [1896] (Hlaváček, 1930, s. 14).

⁴⁴⁸ VERLAINE, Paul: Chanson d'automne. In: *Poèmes saturniens* (Verlaine, 1972, s. 69).

⁴⁴⁹ Wojkowicz, 1900, s. 11.

⁴⁵⁰ Wojkowicz, 1900, s. 11.

⁴⁵¹ OPOLSKÝ, Jan: Prastaré lesy. In: *Svět smutných* (Opolský, 1899, s. 8).

⁴⁵² BŘEZINA, Otokar: Čas lije se. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 23).

⁴⁵³ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 61).

(piano,⁴⁵⁴ viola,⁴⁵⁵ housle,⁴⁵⁶ lesní roh⁴⁵⁷), ale i v podobě rytmů a melodií, prolínajících se s jinými smyslovými vjemy hmotnými i nehmotnými – mění se na „zvlněné akordy váhavé písně“,⁴⁵⁸ na „olej tónů“, který si básnický subjekt lije v lampy krystal.⁴⁵⁹

Zatímco realita upadá do neurčitého ticha („Svět ve tmách oněmělý ni jedním výkřikem mé ticho nerozrývá!“⁴⁶⁰), do švelu ve svitu hasnoucím,⁴⁶¹ prostor alternativního světa je zalitý splývajícími počitky audiálními a vizuálními s pocity a imaginacemi básnické myslí, kde „taje stlumená hudba snův“⁴⁶² a kde „má vášně tak šílené tóny“.⁴⁶³

*Chudá jizba v latinské čtvrti města.
Bledý v bílých poduškách v pose spánku,
ruce volné u těla, mrtev leží
velikán písně.*

*Lysou lebku Sokrata stranou sklonil,
plnou hrbolů dětské, myslící duše,
stiskla chřípě mrtvolu, jakby ssála
neznámé vůně.*

*Skončen tedy titanský zápas smyslů,
ztuhlý v žilách kypící proudy krve.
Jaké ticho! Na prsou pěvce pouze
Crucifix leží.*

*Zmlkl navždy Šalomoun nové doby,
velký pěvec Moudrosti, knihy Boží,*

⁴⁵⁴ BŘEZINA, Otokar: Mrtvé mládí. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 9).

⁴⁵⁵ HLAVÁČEK, Karel: *Mstivá kantiléna* [1898] (Hlaváček, 1930, s. 53).

⁴⁵⁶ „Přepjaté struny pod dotykem smyčce houslisty, do něma spitého vínem, se naposled zachví neurvalým, barbarským akkordem.“ – HOUDEK, Vladimír: Finále. In: *V pavučinách nervů* (Houdek, 1901, s. 19).

⁴⁵⁷ HLAVÁČEK, Karel: *Návštěva*. In: Hlaváček, 1930, s. 81.

⁴⁵⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Z temnoty jsem vyšel. In: *Sodoma* [1895] (Karásek ze Lvovic, 1995, s. 100).

⁴⁵⁹ BŘEZINA, Otokar: Motiv z Beethovena. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 26).

⁴⁶⁰ NEJČ, Karel: Vidiny soumraku. In: *Básně* (Nejč, 1900, s. 13).

⁴⁶¹ HOUDEK, Vladimír: Večerní koupel. In: *Vykvetly blíny* (Houdek, 1899, s. 64).

⁴⁶² BŘEZINA, Otokar: Podzimní večer. In: *Tajemné dálky* (Březina, 1895, s. 18).

⁴⁶³ NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití...* (Neumann, 1896, s. 27).

*snivý milenec nové Velepísně
vášně a touhy.*

*Slyšte, flétny zpívají, troubí rohy,
stále nové odstíny vábné písně,
sny a vidiny vstávají z bílých mlžin,
dýchají máty.⁴⁶⁴*

⁴⁶⁴ BOUŠKA, Sigismund: Mrtvý Verlaine (Almanach secese, 1896, s. 38).

Závěrem

„Toto slovo [– dekadence], odříznuto od svých kořenů, ztrácí povahu živé ‚metafory‘, a tím i svou sugestivní sílu. Nevyvolává již představu smutného nebo krásného západu slunce, ale výlučně – či alespoň převážně – jen představu fyzické a mravní ‚zkázy‘ určité sociální skupiny nebo jednotlivce.“⁴⁶⁵ Předkládaná práce mimo jiné slouží i jako snaha navrátit původní metafoře její živost, a to prostřednictvím hlediska interstatuality, které opouští interpretaci dekadentního symbolismu jakožto generačního gesta úpadku.

Předložený text poskytuje soubor motivů pevně spjatých s dekadentním symbolismem a demonstrujících, do jaké míry jsou jednotlivá témata a obrazy v rámci dekadentní poetiky propojeny – a to zejména z hlediska interstatuality, důrazu na vizualitu a stylizace autorů posilující sugesci jejich děl. Cílem práce bylo vytvořit nejen katalogizovaný soubor literárních motivů dekadentního symbolismu, ale poukázat právě také na perspektivu, z níž je možné tyto motivy souhrnně traktovat. Právě interstatualita, nahlížená jako zachycení hraniční pozice dekadentního subjektu,⁴⁶⁶ se ukazuje být určujícím hlediskem studia motivů literární tvorby dekadentního symbolismu.

Skrze interstatus je možné interpretovat dekadentní motivickou základnu ne jako výčet nejčastějších obrazů a témat, ale jako sevřený soubor vzájemně propojených motivických celků. Toto interpretační hledisko navíc jasně ukazuje, že dekadentní symbolismus není možné definovat pouze pomocí dílčích topoi umírání, popírání morálky a hodnot (tedy například zapojení šokujících témat a estetizace ošklivosti) či vymezení se tvůrčího subjektu vůči skutečnosti, a otevírá tak zároveň možnost komplexního pohledu na tvorbu fin de siècle, který umožňuje propojit jednotlivá díla a jejich motivy nejen v rámci literatury, ale i ve vztahu k dalším uměleckým oborům v českém i evropském kontextu.

⁴⁶⁵ Bauer, 1993, s. 23.

⁴⁶⁶ Tedy ne nutně jako termín v užším smyslu, v jakém ho zavádí Robert Pynsent (1988).

Ediční poznámka

V použitých citacích primární i sekundární literatury byly ponechána dobová podoba textů v diplomatickém znění. A to zejména s přihlédnutím k tomu, že velká část citací literatury primární vychází z původních textů prvních vydání sbírek, případně – například u Jiřího Karáska ze Lvovic či Antonína Sovy – ze souborných vydání autorových textů. V případě prvních vydání čerpala práce texty z databáze České elektronické knihovny Ústavu české literatury AV ČR, kde jsou vydání zpřístupněna online.

Jediným zásahem do původních textů je úprava velkých písmen na začátku a interpunkce na konci citace tak, aby jejich podoba odpovídala zasazení do okolního výkladu.

Kurzívou jsou v textu uvedeny názvy děl, delší citace a v kapitole Zastřešující pojmy pro studium dekadentních motivů také některá konkrétní pojmenování, na něž je v daném kontextu kladen zvláštní důraz.

Seznam použité literatury

Prameny

- *Almanach secese*, Praha: Stanislav K. Neumann, 1896.
- BABÁNEK, Karel: *Vytržené listy*. Praha: Moderní revue, 1896.
- BAUDELAIRE, Charles: *Květy zla*. Přel. HRUBÍN, František. Praha: Mladá fronta, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles: *Lettre datée 11/05/1865 à Manet*. Journal des avocats, Juin 2011, Bruxelles: 2011. n°1 [cit. 30.4.2020] Dostupné z: <https://issuu.com/jda-/docs/jda1>.
- BREISKY, Arthur: *Triumf zla*. Ed. KUDRNÁČ, Jiří. Praha: Road, 1992.
- BŘEZINA, Otokar: *Svítání na západě*. Praha: Moderní revue, 1896.
- BŘEZINA, Otokar: *Tajemné dálky*. Praha: Moderní revue, 1895.
- *Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889–1905*. Ed. CHALUPNÝ, Emanuel. Praha: Melantrich, 1936.
- HLAVÁČEK, Karel: *Básně*. Ed. HARTL, Antonín. Praha: Kvasnička & Hampl, 1930.
- HOUDEK, Vladimír: *V pavučinách nervů*. Praha: Grosman a Svoboda, 1899.
- HOUDEK, Vladimír: *Vykvetly blíny*. Praha: revue Rozhledy, 1901.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Naruby*. Přel. PROCHÁZKA, Arnošt. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: *Básně z konce století*. Eds. DUPAČOVÁ, Gabriela a ZACH, Aleš. Praha: Thyrsus, 1995.
- LEŠEHRAD, Emanuel: *Smutné kraje*. Praha: E. Lešehrad, 1898.
- NEJČ, Karel: *Básně*. Praha: E. Weinfurter, 1900.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem apoštol Nového Žití a žádné se nelekám rány, jsem rytíř svatého Grálu, jsem rytíř bez bázně a hany*. Praha: Moderní revue, 1896.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. Praha: Moderní revue, 1903.

- NIETZSCHE, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*. [online] Přel. FISCHER, Otokar. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011. [cit. 10.7.2020] Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf
- OPOLSKÝ, Jan: *Klekání*. Praha: Josef Pelcl, 1900.
- OPOLSKÝ, Jan: *Svět smutných*. Praha: revue Rozhledy, 1899.
- PROCHÁZKA, Arnošt: *Glosa k dekadenci*. Literární listy 15, č. 7 (1893–94), s. 115–116.
- PROCHÁZKA, Arnošt: *Prostibolo duše*. Praha: Moderní revue, 1895.
- RIMBAUD, Arthur: *Opilý koráb*. Přel. HRUBÍN, František. Praha: Mladá fronta, 1964.
- SOVA, Antonín: *Básně*. Ed. VANĚK, Václav. Brno: Host, 2014.
- TOMAN, Karel: *Pohádky krve*. Praha: Grossman a Svoboda, 1898.
- VERLAINE, Paul: *Poèmes saturniens suivi de Fêtes galantes*. Paris: Le livre de poche, 1972.
- WOJKOWICZ, Jan z: *O problému individualisace*. Praha: Jan z Wojkowicz, 1900.

Sekundární literatura

- BAUER, R: Dekadence – historie jednoho pojmu. *Kritický sborník* 12, č. 4 (1992), s. 17–25.
- EXNER, Milan: Teze k pojmu (české) literární secese. In: *Česká literatura na konci tisíciletí: příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Praha 3.- 8. července 2000. 1. část*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 217–222.
- FISCHER, Otokar: *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, 1929.
- GILMAN, Richard: *Decadence. The Strange Life of an Epithet*. London: Farrar Straus & Giroux, 1979.
- GÖTZ, František: Jasnící se horizont. In: HLAVÁČEK, Karel: *Hrál kdosi na hboj*. Ed. SVOZIL, Bohumil. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 125.
- HORÁK, Petr: K problému určení místa tzv. dekadence v kontextu evropského myšlení 19. století. In: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře*. Praha: Národní galerie v Praze, 1989, s. 18–29.
- HRBATA, Zdeněk: Konec století v Moderní revue. In: (eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Eds. MERHAUT, Luboš, URBAN, Otto M. Praha: Torst, 1995, s. 68–76.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: Od Romantismu do symbolismu. In: HOLÝ, J., JANÁČKOVÁ, J., LEHÁR, J, STICH, A.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 205–446.
- KUDRNÁČ, Jiří: Z typologie literárních let devadesátých, z typologie let. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*. Ročník 36. Řada literárněvědná (D), č. 34. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1987.
- MED, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In: *Česká literatura na předělu století*. Eds. HRABÁKOVÁ, Jaroslava, JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Praha: Nakladatelství H & H, 2001, s. 43–92.
- MED, Jaroslav. Jiří Karásek ze Lvovic. In: *Lexikon české literatury 2: osobnosti, díla, instituce*. Eds: FORST, Vladimír, MERHAUT, Luboš, OPELÍK, Jiří. Praha: Academia, 2008, s. 665.
- MED, Jaroslav: Symbolismus – dekadence. *Česká literatura* 33, č. 2 (1985), s. 119–126.

- MERHAUT, Luboš: *Cesty stylizace: Stylizace, „okraj“ a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1994.
- MERHAUT, Luboš: Hledání nové syntézy: Koncepční výkony českého literárního symbolismu. In: *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach*, 1999, s. 210–216.
- MERHAUT, Luboš: Revue estetismu. In: (eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Eds. MERHAUT, Luboš, URBAN, Otto M. Praha: Torst, 1995, s. 57–67.
- MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“: proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: Urban, 2006, s. 41–60.
- POSPÍŠIL, Zdeněk: Skica k české estetice přelomu století (Od analýzy k syntéze). *Estetika* 18, č. 2 (1981), s. 81–100.
- PYNSENT, R. B.: K morfologii české dekadence. *Česká literatura* 36, č. 2 (1988). s. 168–181.
- STRÁNSKÁ, Tereza: Mimoliterární čas. In: *Proměny času ve světové literatuře 20. století*, Hradec Králové, 2015. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové, s. 10–17.
- SVOZIL, Bohumil: *V krajinách poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1979.
- *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach*. Ed. MALITI, Eva a kol. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 1999.
- TOMEK, Václav: *Ve jménu svobody*. Praha: Manibus propriis, 1999.
- URBAN, Otto M.: *Karel Hlaváček: výtvarné a kritické dílo*. Praha: Arbor vitae, 2002.
- URBAN, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Arbor Vitae, 2006.
- VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*, Praha: Academia, 2004.
- WITTLICH, Petr: *Jan Preisler*, Praha: Obecní dům, 2003.

Obrazové přílohy

1. ROPS, Félicien: Pornokratès, 1878



2. PREISLER, Jan: Černé jezero, 1904



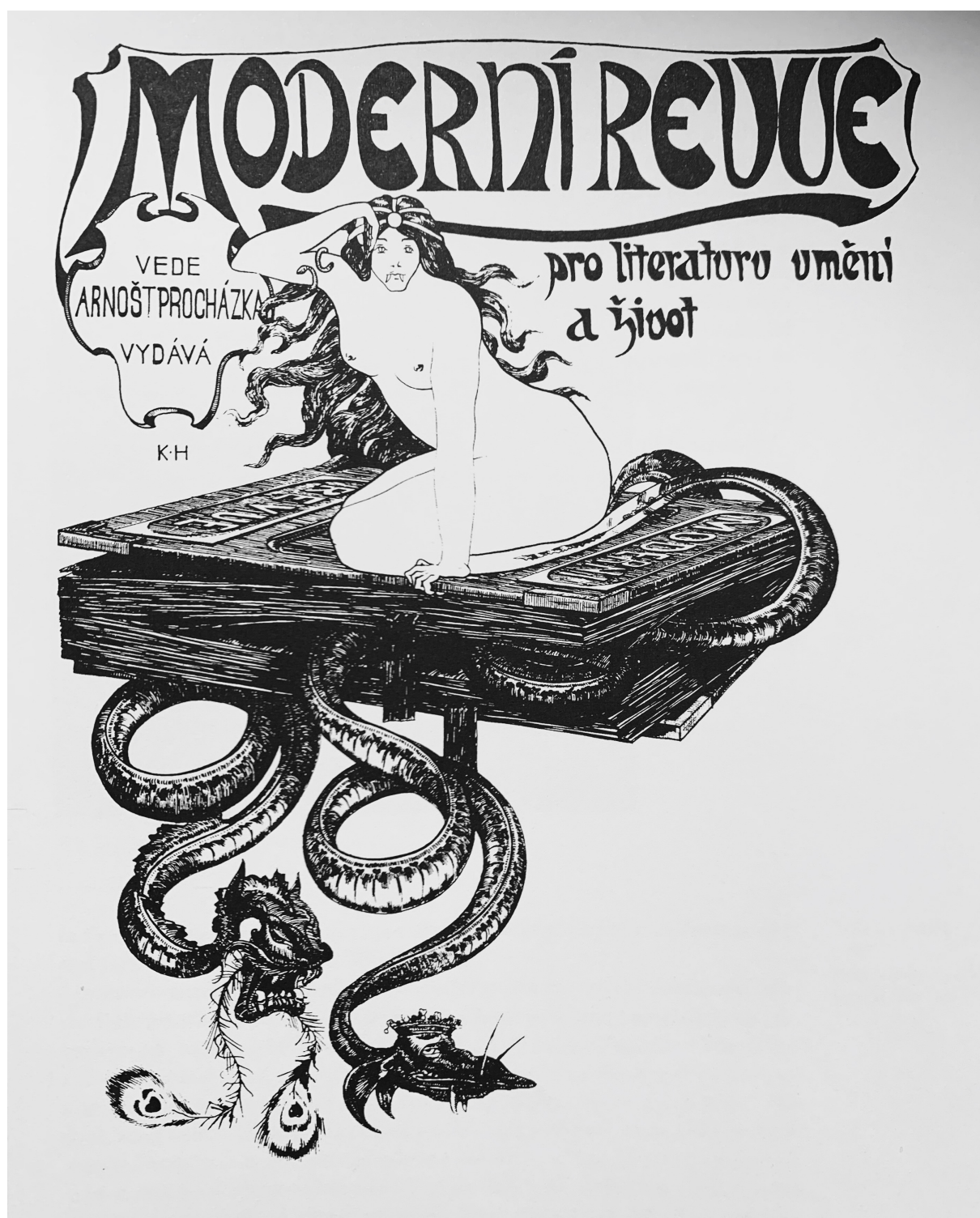
3. KUPKA, František: Meditace, 1899



4. KOBLIHA, František: Mstivá kantiléna, 1911



5. HLAVÁČEK, Karel: Upíří žena (pro obálku Moderní revue), 1896



6. HLAVÁČEK, Karel: Můj Kristus, 1897

